Zc V 4

L.g.o. 480/4

Artistische
und
antiquarische Schriften.

Mit Grosh. Badisch. gnäd. Privilegio.

CARLSRUHE,
im Bureau der deutschen Classiker.
1824.

Vorrede.

Zu dem im vorhergehenden Bande dieser vermischten Schriften erneuerten Abdrucke des Laokoon liefert derselbe Band den schon in der zweyten Ausgabe dieses Werks befindlichen Anhang. Dieser enthält alles, was sich noch unter des Verfassers nachgelassenen Handschriften zur Fortsetzung desselben vorfand.

Die in diesem Bande enthaltene antiquarische Untersuchung: Wie die Alten den Tod gebildet, erschien zuerst bey dem Verleger gegenwärtiger Sammlung, im J. 1769, in kl. 4. Mit Recht nennt Herr Herder diese Schrift so schön in ihrem Inhalte, als in ihrer Entwickelung.

Der vorzüglichen Aufmerksamkeit, welche dieser eben genannte geschmackvolle Kenner und Richter des Schönen den Lessingischen Schriften von jeher widmete, verdankt das Publikum schon manche meisterhafte Erörterung und weitere Ausführung, selbst manche Berichtigung und Einschränkung, Lessingischer Ideen. Auch die gegenwärtige Schrift veranlaßte einen Herderischen Nachtrag, desselben Titels und Inhalts, der zuerst im Hannöverischen Magazin vom Jahr 1775, und aus demselben auch einzeln, abgedruckt wurde; jetzt aber, sehr vermehrt, und in sieben Briefe vertheilt, in der zweyten Sammlung seiner Zerstreuten Blätter befindlich ist. Ein summarischer Auszug dieses Nachtrages wird hier am rechten Orte stehen.

Herr Herder findet es nicht so ganz richtig, daß der Tod den Alten nur jener schöne Jüngling mit der umgekehrten Fackel gewesen sey. Er glaubt, es stehe zu beweisen, daß dieser eigentlich nie die Gottheit, d. i. das personificirte Abstractum des Todes habe bedeuten sollen. Doch erinnert er gleich Anfangs, daß er das von L. entworfene liebliche Bild des Todes nicht

zerstören, sondern es nur an seinen Ort stellen, daß er dem verdienten Todten, der dieses schrieb, kein Blatt von seinem blühenden Kranze rauben, sondern sich freuen werde, wenn er einige Blumen desselben zurückrücken, oder sie gar mit einigen andern vermehren könne, auf welche ihn nur seine schöne Vorarbeit brachte.

Beym Philostrat*) wird ein Kunstwerk mit einer völlig ähnlichen Darstellung beschrieben; aber jener Grieche nennt den Jüngling mit umgekehrter Fackel nicht Tod, sondern den Gott der Gastereyen, der Lust und Fröhlichkeit, Komus. So ist auch auf einem andern, von dem jüngern Philostrat**) beschriebenen Gemälde eine ähnliche Figur befindlich, die aber wieder nicht der Genius des Todes, sondern ein Amor ist. Hierzu kommen noch mehrere, von Hrn. H. nachgewiesene Beyspiele von Grabmählern selbst, auf welchen der mannigfaltigste Gebrauch der Genien sichtbar ist, statt deren

---

*) Philostrator. Opp. p. 765. 66. ed. Olearii.

**) Ebend. S. 872.

auch oft nur ihre Fackeln, hängend oder gesenkt, da stehen. Man kann daher nicht wohl mythologische Götter und allegorische Wesen, dergleichen diese Genien sind, für Eins nehmen; und diese letztern haben eine weniger feste Bestimmtheit, als jene. Tod und Schlaf waren nur allegorische Brüder. Die Wörter, womit die Griechen den Tod und das Sterben bezeichneten, waren, wie die damit verknüpften Begriffe und Nebenbegriffe, sehr verschieden. Der Thanatos der Griechen war ein fürchterliches Wesen. In der Kunst ward ein Genius an die Stelle gesetzt, der nicht den Tod vorstellen, sondern seine Idee verhindern, d. i. ihn nicht vorstellen, sondern vielmehr verhüten sollte, daß man nicht an ihn dächte. Jene Genien waren also nichts anders, als Euphemismus der Kunst, den man auch über den Tod in der Sprache liebte.

Der Schlaf war unter den auf Grabmählern und andern Monumenten befindlichen beyden Jünglingen eigentlich der Hauptgenius, der seinem Bruder, dem Tode, Bedeutung geben mußte. Wenn also nur Einer von ihnen erscheint, so ist höchst wahr-

scheinlich jener darunter angedeutet. Kommen beyde vor, so sind sie bloß Symbole der Ruhe, Bewahrer der Urne oder des Todtenhauses. Ihre Namen sind daher auch nicht auf Figuren anzuwenden, die nicht an ihrer Allegorie Theil nehmen. Durch diese Allegorie aber, als Bezeichnung der Ruhe im Grabe, bekommen sie einen viel weitern Umfang, und werden brauchbare Gestalten für alle Völker. Auf der andern Seite schließen diese beyden Genien nicht alle andere Bilder des Todes bey den Alten aus. Vielmehr führten diese den Begriff des Todes weiter; und die Kunst hatte der tröstenden Träume und Bilder viele über den künftigen Zustand. Diese sind von Herrn H. in seinem fünften Briefe sehr reich und glücklich zusammengestellt.

Im sechsten Briefe geht er sodann zum zweyten Theile der Lessingischen Abhandlung über, nämlich zu der Untersuchung ob die Alten Skelete gebildet, und was sie damit haben sagen wollen. Es scheint ihm völlig unerwiesen zu seyn, daß unter larvae bey den Alten eine Art abgeschiedner Seelen sey verstanden worden. Es waren vielmehr,

wie aus mehrern Stellen erhellt, schreckende Todtengestalten des entseelten Leichnams. Aber die Kunst nahm an dieser Uebertragung, der Begriff keinen Antheil. Wenn sie Larven vorzustellen hatte, so bildete sie dieselben als Larven; in der Bedeutung des Worts nämlich, die auch bey uns noch gewöhnlich ist, da Larve eine Maske bedeutet. Sie ergriff diese Vorstellungsart, eben um Gerippe und Todtenköpfe nicht zu bilden; sie zeichnete dafür nichtige Phantome, Köpfe, schwebende Schreckgestalten, wirkliche Larven.

Ueberhaupt, meynt Herr Herder, würde die schöne Abhandlung Lessing's sich manche Mühe erspart, und mehrere Bestimmheit gewonnen haben, wenn ihr Verfasser es genauer festgesetzt hätte, von welchem Volke der Alten, und von welcher Zeit er rede. Alle Denkmähler, die er anführt, sind römisch; selbst jene Genien waren ursprünglich etruskisch. Es würde aber eine große Verwirrung seyn, wenn man diese etruskisch-römischen Begriffe auf den Homerischen Schlaf und Tod anwenden wollte. Auch die Structur der Grabmähler, und die Anwendung aller dieser Kunstbilder war bey

den Griechen von der römischen Manier ganz verschieden.

Es verlohnt sich gar sehr der Mühe, diese feinen und treffenden Bemerkungen, wovon ich hier nur den Umriß gab, in ihrer trefflichen, auch durch die Schreibart noch mehr belebten, Ausführung nachzulesen. Denn das Vergnügen ist nicht geringe, zwey so feine, scharfsinnige Köpfe wetteifernd dem nämlichen Ziele zueilen zu sehen; und im Ganzen hat Herr Herder, wie er selbst sagt, der Lessingischen Abhandlung nicht eigentlich widersprochen, sondern sie nur mehr bestimmt, und ihre Hauptidee bestärkt.

Geringern Belanges, aber doch immer der Anführung werth, ist das Programm, welches der Prof. Zeibich in Gera, nicht lange nach Erscheinung dieser Abhandlung, in Beziehung auf dieselbe schrieb. Es hat den Titel: De Cultu Mortis et Imagine; und die darin enthaltenen Erinnerungen betreffen, theils die Erklärung des Ausdrucks, διεσραμμενοι τας ποδας beym Pausanias, theils die Kunstdarstellung der Homerischen Idee vom Tode, theils die bildliche

Vorstellung desselben, die Deutung der Larven und Skelete, u. s. f. Der Prof. Schmidt zu Leipzig hatte in seiner Philologischen und Kritischen Bibliothek wider dieses Programm verschiedene Zweifel vorgebracht, die Herr Zeibich in einer besondern, zu Leipzig und Schleiz 1771. 8. auf 80 Seiten gedruckten, bescheidenen Prüfung beantwortete.

Der Aufsatz über die sogenannte Agrippine, unter den Alterthümern zu Dresden, wurde zuerst in der Braunschweigisch. Zeitung, St. 58. v. J. 1771, abgedruckt. In den Kollektaneen habe ich schon unter dem Artikel, Agrippine, weitere Auskunft darüber gegeben. Hier setze ich nur noch hinzu, daß der Recensent der Kollektaneen in den Götting. Gel. Anzeigen, St. 182. v. 1790., darüber die Anmerkung macht: daß die Kunstkenner in Dresden die Neuheit des Kopfs dieser Statue geradezu ableugnen würden, weil er neu, aber angesetzt sey. Und in einer andern Recension (Allgem. D. Bibliothek B. CII. S. 623.) wird gesagt, Lessing habe dies Urtheil, als er die Statue selbst sah, ganz zurückgenommen. Es

wird folgende Anekdote hinzugesetzt: „Aber, „warum schrieben Sie damals nicht gegen „mich?" fragte L. den gelehrten Antiquar (Hrn Inspekt. Wakke,) der sie ihm zeigte. „Weil ich es nicht der Mühe werth fand!" war die mehr als freymüthige Antwort desselben, die indeß Lessingen nicht beleidigte, der jeden Widerspruch vertragen konnte, wenn er gründlich war.

Ueber die Anmerkungen zu Winkelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums, die ich zuerst vor vier Jahren in der Berlinischen Monatsschrift bekannt machte, habe ich in dem Vorberichte das Nöthige erinnert.

Was dieser Band noch ausserdem enthält, sind einige antiquarische und artistische Fragmente, die sich unter den nachgelassenen Papieren des seligen Lessings fanden, und hier zuerst im Druck erscheinen. Von dem Verleger, und dem Münzdirektor Lessing, wurde mir die Bearbeitung dieser Papiere, in der Manier meiner Ausgabe der Kollektaneen, übertragen; und ich hoffe, mich durch den darauf ver-

wandten Fleiß dieses Zutrauens nicht unwürdig gemacht zu haben.

Die beyden nächsten Bände dieser Vermischten Schriften werden die Briefe antiquarischen Inhalts enthalten. Zu ihnen hat sich der Entwurf der Fortsetzung, und noch Ein vollendeter Brief, unter dem Lessingischen Nachlaß gefunden, die dem Publikum bey dieser Gelegenheit sollen mitgetheilt werden. Die Besorgung dieser neuen Ausgabe, die ich mit dem Anhange einiger Anmerkungen begleiten werde, hat ihr Verleger, Herr Nicolai, mir ebenfalls aufgetragen; und sie wird längstens in der Ostermesse künftigen Jahrs vollendet seyn.

Eschenburg.

Inhalt.

Seite

I. Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen 3

II. Die verschiedenen Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerey 17

III. Kleinere Fragmente artist. Inhalts, welche bey der zweyten Ausg. des Laokoon schon als Anhang bekannt gemacht worden sind.

1. Allegorie 22
2. Von den nothwendigen Fehlern 23
3. Ueber eine Stelle aus Winkelmanns Geschichte, den Zenodorus betreffend 25
4. Ueber einige Stellen aus dem Montfaucon 28
5. Ueber eine Stelle aus dem Potter 32
6. Von einem perspectivischen Gleichnisse des Homer 34
7. Ueber Gerards Meynung, daß die Malerey auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist 35
8. Einige Bemerkungen aus den Observations sur l'Italie, Tom II. und Richardson's Traité de la peinture, Tom I. 37

Inhalt.

Seite

IV. Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter 43

Zusätze zu der Abhandlung vom Alter der Oelmalerey 109

V. Wie die Alten den Tod gebildet 155

VI. Ueber die sogenannte Agrippine, unter den Alterthümern zu Dresden 241

VII. Anmerkungen zu Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums 245

VIII. Ueber die Ahnenbilder der Römer. Eine antiquarische Untersuchung 269

IX. Fragmente über die Isische Tafel.

1. Geschichte der Isischen Tafel 314

2. Von dem Alter dieser Tafel 317

3. Von ihren Auslegern 319

4. Einige Merkwürdigkeiten dieser Tafel 324

X. Kleinere antiquarische Fragmente.

1. Karyatiden 344

2. Dioskorides 362

3. Grotteskен 372

4. Ueber die Mängel des antiquarischen Studiums 377

I. Von

Artistische

und

antiquarische Schriften.

(Fortsetzung.)

I.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Theil der schönen Künste willkührlicher, und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkührlichen Zeichen eben deswegen, weil sie willkührlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkührlichen Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen: so folget von selbst, daß die willkührlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkührliche, auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Theilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedene Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1) Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen, ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders, wenn noch dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht läugnen, daß die Trennuug nicht natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen

hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat. *) Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe: nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei seyn, ob diese vermischte Ver-

---

*) Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen.

In der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne.

In der italienischen ist alles der Musik untergeordnet: dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnöthigen Häufung der Personen, z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons; aus der üblen Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Cadence beklatscht seyn.)

Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Atys und Armide, gegen die besten des Metastasio untersuchen.

bindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sey, und ob die wollüstigere, welches unstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subserviren unter den beiden Künsten besteht darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine blos nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maaß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern widerspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkührlichen Zeichen der Worte hingegen, bedeuten für sich selbst etwas, und ein einziger Laut, als willkührliches Zeichen, kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedungenen Art seyn muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den

besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken, durch die längsten geschmeidigsten Worte, so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut seyn, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner seyn könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sey, ist wohl unstreitig; nur will kein Volk das Wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht blos in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zu Folge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht allein, weil die kurzen Wörter auch meistentheils hart sind, und sich schwer unter einander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schrittes folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit seyn, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Sylbe zu legen.

2) Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkührlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere; denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraums, den diese Zeichen nöthig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet.

3) Wie es eine Verbindung willkührlich auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlich auf einander folgenden hörbaren Zeichen giebt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkührlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen, mit natürlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben? Ich glaube, dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkührliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Convention abhing. *)

---

*) Die einfache Kunst, welche sich willkührlich auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, wird die Sprache der Stummen seyn.

Dieses muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles beitrug. Dieses aber war eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bei der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommenen Verbindungen; die unvollkommenen sind diejenigen, da willkührliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerei mit der Poesie seyn würde. Wegen des Unterschiedes, daß die Zeichen der einen im Raume, und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommene Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bei welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Malerei der Dichtkunst untergeordnet ist. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder malen zu lassen und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angiebt, ist mehr von der Art, wo die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist, die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

Daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkührlicher Zeichen bedienen kann.

Indessen sind beide hierin auch nicht so weit aus einander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkührlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die ersten erfundenen Wörter gewisse Aehnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch jetzt noch in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernet ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entsteht das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennt, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indeß die verschiedenen Sprachen größtentheils in ihren einzelnen Worten von einander abgehen, so viel ähnliches haben sie noch in denjenigen Fällen, in welchen allem Ansehen nach, die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meyne, bei dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Interjektiones, sind in allen Sprachen ziemlich einerlei und verdienen da-

her, als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjectionen, Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Uebersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen seyn, was er dafür substituiren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht blos einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrücken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das Bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkührlichen Zeichen zu dem Werthe der natürlichen zu erheben, nämlich die Metapher. Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen bestehet, so führet sie, anstatt dieser Aehnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Aehnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichniß ist im Grunde nichts, als eine ausgemalte Metapher, oder die Metapher nichts, als ein zusammengezogenes Gleichniß.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerei befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, giebt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkührliche ausdrücken muß.

Nicht jeder Gebrauch der willkührlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Malerei seyn, in so fern Malerei für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch giebt, der nicht eigentlich auf die Täuschung gehet, durch den man mehr zu belehren, als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Poesie hat: so gut muß auch die Malerei dergleichen haben.

Es giebt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1) Ihre Zeichen sind neben einander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.

2) Ihre Zeichen sind natürlich; welche folglich sie mit willkührlichen vermischen, die Allegoristen.

3) Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare, oder Gegenstände, anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung: the enraged Musician von Hogarth.

Die Malerei sagt man, bedienet sich natürlicher Zeichen. Dieses ist, überhaupt zu reden, wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkührlichen Zeichen bediene; wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürliche Zeichen, unter gewissen Umständen, es völlig zu seyn aufhören können.

Ich meine nämlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten, Linien, und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältniß haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nämliche und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemälde betrachtet werden soll.

Derjenige Maler also, welcher sich vollkommner natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße oder wenigstens nicht merklich unter Lebens-

größe malen. Derjenige, welcher zu weit unter diesem Maaße bleibt, der Verfertiger kleiner Cabinetstücke, der Miniaturmaler, kann zwar im Grunde ebenderselbe große Künstler seyn; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht seyn, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es giebt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu seyn scheinet; welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen sey, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen.

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne, oder eines Zolles, zu seyn scheinet, erscheinet sie auch undeutlicher: das ist aber bei den

verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemälde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Theile widerspricht der annehmlichen Entfernung, und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabenen beiträgt, und dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich. Ihre größten Thürme, ihre schärfsten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangende Felsen werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemälde beim Shakespeare, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will! *)

——— Come on, sir!
Here's the place; stand still. How fearful
And dizzy' tis to cast one's eyes so low!

The Crows and Choughs, that wing the midway air,
Shew scarce so grofs as Beetles. Half way down
Hangs one that gathers samphire; dreadful trade!
Me thinks he seems no bigger than his head!

*) King Lear Act. IV. Sc. 5.

The fishermen that walk upon the beach
Appear like mice; and yond tall anchoring
bark
Diminish'd to her cock; her cock, a buvy
Almost too simall for sight. The murmu-
ring surge
That on the unnumbred idle Pebble chafer
Cannot be heard so high. I'll loock no
more,
Last my brain turn and the deficient sight
Topple down headlong —

Mit dieser Stelle des Shakespeares ist zu vergleichen die Stelle beim Milton B. VII. v. 210., wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bei weitem die größere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bei dem Shakespeare so vortrefflich durch die allmälige Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

II.

Die verschiedenen Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Ein schönes Bild in Miniatur kann unmöglich eben dasselbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beibehalten werden können, da will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewissen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurtheilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaaße von der menschlichen Gestalt oder von einzelnen Theilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, ein Klafter, ein Schritt, ein Zoll, Mannshoch ꝛc.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftsmaler, auch außer dem höhern Leben, das sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maaß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen unter einander, darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maaßes durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht, und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig, können diesen Dienst verrichten ꝛc.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute Wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Thiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentliche Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maaßes kann auch in historischen und nicht blos in Landschaftsstücken von übler Wirkung seyn. „Die „dichterische Erfindung, sagt der Herr von Hage„dorn, *) sobald sie der blosen Einbildungskraft „überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beisam„men; aber die malerische Erfindung, oder die Ver„theilung ist nicht so gutwillig und biegsam.“ Er erläutert seine Meynung durch ein ächtes Gemälde des Alterthums, den schlafenden Cyclopen des Ti-

*) Von der Malerei S. 169.

manthes. Dieses Riesen ungeheure Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch darneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus ausmessen lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer malerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen von Gruppiren und unsern jetzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldes nachtheilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des erwähnten Kenners; ich füge aus dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennet, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwei Extreme meynt, zu welchen die menschliche Gestalt von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein, wenn der Maler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weiß ich, daß es jene Extreme seyn sollen? Ich kann wechselweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleinere dafür an, so ist die große ein Colossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Liliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere, und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beides vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmet hat; *) auch Franciscus Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht, in einer Zeichnung, die Henr. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nämlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohl gewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese seyn sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte, und es schon wüßte, daß das Alterthum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuren Mann vorgestellt. Timanthes läßt einem Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus messen; Miros einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen so gut Riese, als der Cyklope in Betrachtung der Satyren. Dessenungeachtet thut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyren waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daumen des Cyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer als der Satyr sey. So auch bei den Pygmäen; das Messen des Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules: gleichwohl aber ist es hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen,

*) Richardson Traité de la Peinture, P. I. p. 84.

und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit noch andere Eigenschaften, die wir dabei zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nämlich, oder das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in concaven oder converen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen. *)

*) Aristoteles Probl. Sect. X. nach der Verbesserung des Vossius ad Pompon. Melam lib. III. cap. 8. p. 587.

III.

Kleinere Fragmente

artistischen Inhalts,

welche bei der zweiten Ausgabe des Laokoon schen als Anhang bekannt gemacht worden sind.

4.

Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fictionen ist beim Milton (Paradise loost, Buch III. 685.), wo Satan den Uriel hintergeht.

— Oft though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems —

„Oft, wenn gleich die Weisheit wacht, schläft
„der Argwohn an ihren Thüren, und giebt sein Amt
„der Einfalt, maßen die Güte nichts Böses ver-
„muthet, wo nichts Böses hervorblickt."

Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weitläufig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerei beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherlei Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.

Die einzige Weise indeß, wie eine weitläuftigere allegorische Fiction noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebes gebraucht worden: er erzählt nicht die bloße Fiction, sondern so wie sie von einem Maler behandelt worden.

2.

Von den nothwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der aristotelischen Dichtkunst ist bisher noch am wenigsten commentiret worden.

Ich nenne nothwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht seyn würden, denen man nicht anders, als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein nothwendiger Fehler der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild

weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist unstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu seyn. Z. E. B. V. 388. von den Fahnen und Standarten der Engel — — desgleichen gehören seine theologischen Fehler hieher, oder dasjenige, was mit den genauern Begriffen, die wir uns von den Geheimnissen der Religion zu machen haben, zu streiten scheinet, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen (B. V. 604.) zu seinen Engeln sagen läßt:

This day I have begot whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeuget; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das, was er seyn sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erkärt war. Und das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hätte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von den Geheimnissen seiner Dreieinigkeit gelassen: so würden eine Menge abgeschmackte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Mil-

ton ist diese, daß er nothwendig diesen Fehler begehen mußte, daß diesem Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes seyn, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung eben so von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Sohnes ꝛc. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine bessere Ursache hätte erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur blos in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

3.

Ueber eine Stelle aus Winkelmanns Geschichte der Künste, den Zenodorus betreffend.

„Plinius, sagt Herr Winkelmann S. 396, berichtet, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden, in Erz zu gießen, und er beruft sich auf die Colossalische Statue dieses Kaisers von Zenodorus, dem es bei aller seiner Kunst in dieser Arbeit nicht gelingen wollen. Es ist aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen, nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen."

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankommt,

nicht verstanden, und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr Winkelmann muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt seyn? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Aehnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines Colossalischen Merkurs bewährt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Antheil der Ehre an dessen Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen, und anderswo aufrichten zu lassen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderem Werthe gewesen seyn müsse? Plinius sagt zwar: Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam. Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst, in Metall zu gießen, da nichts darin liegt, als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse Mischung (temperaturam aeris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu seyn glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimnisse; nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimniß darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischt haben: quondam aes

confusum, auro argentoque miscebatur. *) Dieses Geheimniß war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam nichts als Blei, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzählt. **) Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur. ***) Umsonst wollte der verschwenderische Nero Silber und Gold dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere Temperatur: aber der geringere Werth des Metalles, worin er arbeitete, hatte keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müssen wir glauben.

„Der schöne Seneca in Erz, sagt Herr Win„kelmann in einer neuen Schrift, †) den man kürz„lich im Herculane entdeckt, könnte allein ein Zeug„niß wider den Plinius geben, welcher vorgiebt, „daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden „habe, in Erz zu gießen." — Wem können wir wegen der Schönheit dieses Werkes sichrer trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt das nicht, was

---

*) Plin. lib. XXXIV. sect. 3. edit. Hard.

**) l. c. sect. 20.

***) l. c. sect. 18.

†) Nachrichten von den neuesten Herkulanischen Entdeckungen. S. 35.

er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich Herr Winkelmann noch berufen könnte, wo nämlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erzes redet und hinzusetzt: et tamen ars pretiosior erat; nunc incertum est, pejor haec sit, an materia. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein besseres Zeugniß ertheilt, und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein besseres verdient.

4.

Ueber einige Stellen aus dem Montfaucon.

Montfaucon Antiquité Expliquée.

Première Partie.

Seconde Edit. de Paris 1722.

S. 50.

Montfaucon hält einen Kopf mit einem Barte und weit geöffnetem Munde, den er in seinem eigenen Cabinette gehabt, für einen Jupiter, qui rend des oracles. Höchst abgeschmackt; Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Oeffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger als nach dem alten Geschmacke seyn.

S. 52.

Auf dem geschnittenen Stein aus dem Maffei n. 5. Tab. XIX., welcher die Entführung der Europa vorstellt, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers, wie auf dem Eise laufen. So schön dieses Bild in der Poesie ist, wo man sich die äußerste Geschwindigkeit dazu denken kann; so anstößig ist es auf einem Kunstwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunst von der Geschwindigkeit geben kann, nur sehr schwach, die Schwere des Stiers dagegen zu sichtlich ist.

S. 64.

Die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beim Montfaucon Tab. XXVIII. 1., hat keinen Schleier; auch nicht einmal infulam; sie ist in ihren freien natürlichen Haaren; ein Beweis, daß die Alten auch das Costume der Schönheit nachsetzten.

S. 76.

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er so abgebildet. Die Figur ist nicht schön, aber die Künstler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar eine schönere, aber eine weit abgeschmacktere Figur ist, indem sie nunmehr zwei Bäuche, zwei Werkstätten der animalischen Oekonomie hat, welches eine offenbare Absurdität ist.

S. 96.

Von dem Hinken des Vulkans. In den noch übrigen Bildsäulen des Montfaucon, erscheint er hinkend. Die alten Künstler indeß, die ihn hinkend machten, thaten es ohne Nachtheil der Schönheit. Cicero de natura Deorum 1. sagt: Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.

S. 125.

Montfaucon hält die Figuren, die beim Stosch für Diomedes gelten, für Bellinorios, welches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch giebt er S 145. Tab. LXXXVI. 1. eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.

S. 194.

Montfaucon bringt einen geschnittenen Stein bei, auf dem ein Herkules mit der Keule und die auf den Rücken geworfene Löwenhaut mit der Umschrift Anteros. Er nimmt Anteros für Gegenliebe. Un autre image d'Anteros, est si extraordinaire, qu'on ne la prendroit jamais pour telle, si l'inscription Anteros n'en faisoit foi. Cette image ressemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la massue sur l'épaule. La peau de bête, qui pend derrière, paroit d'être non pas d'un lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un sanglier. La petitesse de la pierre, qui est une cornaline cer-

tainement antique, ne permet pas de la bien distinguer. Cette figure est si eloignée de l'idée, qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs aimeroient mieux croire, que c'est le nom d'ouvrier et que la figure representée est un Hercule. Und ſo iſt es auch; denn Stoſch führt einen andern geſchnittenen Stein mit dieſem Worte an.

S. 221.

Der Name des Glycon findet ſich auch auf einem Basrelief beim Boiſſard, woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV. anführt. Es ſtellt den Herkules mit der Keule vor, an der ſich ein Cupido hält, und hinter der er vor einem vorſtehenden Adler mit dem Blitze in den Klauen, Schutz ſuchet. *ΘΕΩ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ ΓΛΤΚΩΝ.*

Die Büſte des Bacchus Pl. CXLVIII., aus des Begers Brandenb. Cabinette, öffnet den Mund, daß die unterſte Reihe Zähne zu ſehen, um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größere Oeffnung haben die Bacchantinnen, als die Nr. 4. Pl. CLXI.

Desgleichen die lachenden Frauen aus dem Beger Pl. CLXXIII.

S. 293.

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochenen Degen, die Montfaucon für die Göttin Rom ausgiebt, iſt vielleicht ein Sphäromachus.

S. 359.

Was Tab. CCXII. Maffei für den Pudicilium ausgiebt, scheint mir Ariadne zu seyn. Die andern beiden Figuren scheinen Bacchus und einer von seinem Gefolge zu seyn, welcher letztere den Gott abziehen will, bei der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnittenen Steine aus dem königlichen Cabinette T. CL. 1.

5.

Ueber eine Stelle aus dem Potter.

Clemens Alexandrinus, wenn er von den Bildsäulen der heidnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht (Cohort. ad Gentes p. 50. edit. Potteri,) sagt unter andern, daß, so wie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptunus aus dem Dreizack, Ceres ἀπο της συμφορας erkannt werden müsse. Dieses giebt Potter, in seiner neuen Uebersetzung desjenigen Stückes, worin es sich befindet, durch calamitatis descriptione. Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, woraus Ceres zu erkennen sey? Es müßte die Unfruchtbarkeit seyn. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttin werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort eben so unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit

seiner

ſeiner συμφορα will. Es wäre denn, daß συμφορα, als ein vocabulum μεσον, eben ſowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne, und daß er alſo das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, geſetzt hätte. Oder συμφορα, da es auch für συμβολη gebraucht wird, und überhaupt etwas Zuſammengebrachtes anzeigt, müßte den Strauß von verſchiedenen Kornähren und Mohnköpfen, den ihr der Künſtler in die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon ſich aber ſchwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen laſſen. Hat keine von beiden Vermuthungen ſtatt, ſo bleibt nichts übrig, als das συμφορα für verfälſcht zu halten; oder vielleicht hat man σιτοφοριας, oder wenn man von dem Zuge der Buchſtaben noch weiter abgehen darf, λικνοφοριας oder κανηφοριας dafür zu leſen. Denn der Korb, λικνον, κανης, war allerdings das Kennzeichen der Ceres; ſelbſt ihr Kopfputz war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim (ad Callimachi Hymn. in Cerer. p. 335. edit. Ern.) aus Münzen zeiget. Beim Montfaucon ſoll die eine Ceres aus den Handzeichnungen des Le Brun Tab. XLIII. 4. vermuthlich einen dergleichen Korb auf dem Kopf haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, ſo wußte Montfaucon ſelbſt nicht, was er daraus machen ſollte: Quarta galerum singularem capite gestat; la quatrième a un bonnet extraordinaire. Und in dem deutſchen Montfaucon iſt aus dieſem galero gar ein ſonderbarer Helm geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boiſſard (Tab. XLII. 2.) ſtehet,

eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgiebt, weiß ich nicht; es kann der bloße Korb seyn, der bei feierlichen Aufzügen der Göttin vorgetragen wurde: (Callimachus in Cerer v. 1. 3.); denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht, so wie des Ackerbaues zugeschrieben werden.

6.

Von einem perspectivischen Gleichnisse des Homer.

Eins von den perspektivischen Gleichnissen ist das, wo Homer *) das Schild des Achilles, oder vielmehr dessen Glanz, mit dem Glanze eines Feuers vergleicht, das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Oerter, als die Zeitfolgen, hinter einander gestellt.

— αὐταρ ἐπειτα σακος μεγα τε, ςιβαρον τε,
Εἱλετο, τε δ' ἀπανευδε σελας γενετ', ἠυτε μηνης.
Ως δ' ὁταν ἐκ ποντοιο σελας ναυτησι φανειη
Καιομενοιο πυρος, το δε καιεται, ὑψοθ' ὀρεσφι,
Σταθμῳ ἐν οἰοπολῳ τες δε ἐκ ἐδελοντας ἀελλαι
Ποντον ἐπ' ἰχθυοεντα φιλων ἀπανευθε φερεσθιν.

---

*) Iliad. T. v. 373 u. f.

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweite; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

7.

Ueber Gerards Meynung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist.

Gerard *) glaubt, wider meine Meynung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beibehalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre comparative Größe, und diese ist hinlänglich, das Erhabene hervorzubringen. — Er irrt sich: diese ist hinlänglich um nur zu erkennen zu geben, daß dergleichen comparative große Gegenstände in der Natur erhaben seyn müssen; aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich

---

*) On Taste, London 1759. S. 24.

meinen Blick darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Theile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferblatte gebracht, hört auf erhaben zu seyn, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deswegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen den gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern; aber dieses ist eine Verwunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entstehet.

S. Hagedorn S. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Carnieße anführt, scheint nichts zu seyn und gerade gegen den Werth der Landschaften. Eben weil mehr mechanisches dabei ist, könnte er mehr davon schreiben.

Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hagedorn von dem Apollo Belvedere sagt und Gerard S. 147.

8.

Einige Bemerkungen aus den Observations sur l'Italie Tom. 11. und Richardson's Traité de la Peinture Tom. I.

An dem Tage des H. Rochus (S. 30.) haben die Maler zu Venedig die öffentliche Ausſetzung ihrer Gemälde, dans la Scuola di S. Roch. Cette Scuola, l'une des premières de Venise, est remplie de susjets du N. T. de la main de Tintoret, de la plus grande force de ce Maître. Je suis singulièrement frappé de celui qui représent l'Annonciation, Le mur, qui ferme la chambre de la Vierge du coté de la campagne, s'écroule, et l'ange entre de plein vol par la brèche.

Dieſer Einfall iſt vortrefflich. Da der Maler das geiſtige Weſen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne ſie zu zerſtören, durchdringen kann, ſo drückt er ſeine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nämliche Idee, daß nämlich ein ſolches Weſen von nichts ausgeſchloſſen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch ſeine Geiſtigkeit oder durch ſeine Macht ſeyn.

Plinius lib. 35. cap. 37. vom Arellius: Flagitio insigni corrupit artem, Deas pingens ut Dilectarum imagines. Er portraitirte ſie, anſtatt ſie nach dem Ideale zu malen. Das

nämliche haben verschiedene neuere Maler mit der H. Jungfrau gethan, z. E. Carl Maratti, welcher das Vorbild dazu von seiner Frau nahm.

Es hat sogar große Maler gegeben, *) welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst, die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, von der Verlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Elende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sey dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück dauern lassen.

Allein der Fehler des Malers ist unendlich ungereimter, als der Fehler des Dichters; denn

1) hat der Maler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unserer Einbildungskraft, in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Orts, zu Hülfe zu kommen. Das Mittel der Perspective ist dazu nicht hinreichend.

2) Der Fehler des Dichters behält noch immer eine große Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Akte in Rom und in dem zweiten in Aegypten sind, so sind wir doch in diesen beiden Orten nur nach und nach: wenn der Held im ersten Akte heirathet, und im zweiten schon erwachsene Kinder hat,

---

*) Richardson Traité de la Peinture, Tom. I. S. 43.

so bleibt doch noch immer zwischen beiden eine Zwischenzeit; anstatt daß bei dem Maler nothwendig alle verschiedene Orte in einen Ort, und alle verschiedene Zeiten in einen Zeitpunkt zusammen fließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.

3) Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemälde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich alles auf einmal darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr, als einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

Raphael *) hat in einem von seinen Gemälden im Vatican, welches die wunderbare Befreiung des H. Petrus aus dem Gefängnisse vorstellet, ein dreifaches Licht angebracht. Das eine ist der Ausfluß von dem Engel, das zweite die Wirkung einer Fackel, und das dritte der Schein des Mondes. Diese drei Lichte haben jedes seine ihm eigenthümlich zukommenden Scheine und Widerscheine, und machen zusammen einen wunderbaren Effekt.

Diese Schönheit ist vermuthlich eine von denen, auf die Raphael von ungefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie wohl nicht; und sie wird auch daher weder die erste noch die einzige Schönheit in seinem Stücke seyn.

---

*) S. 37.

Exempel, *) daß selbst Raphael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemälden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise, wie sehr sich die Malerei von allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indeß ist es ohne Zweifel immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raphael schreibt, und wenn es ein anderer thut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Raphaels nicht verstehen, aber sein Gemälde wird doch noch immer ein als Gemälde eine vortreffliche Wirkung thun: anstatt daß die meisten andern Geschichtmaler blos das Verdienst haben, die Geschichte ausgedruckt zu haben.

Ich kann in der Notte del Correggio, in welchem sich alles Licht von dem gebornen Heilande ausbreitet, nicht mit Richardson **)einerlei Meynung seyn, daß der Maler deswegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses Nichtleuchten ist hier ein sinnlicher Gedanke des Malers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleine verdunkeln müsse. Dieser Gedanke ist mehr werth, als der kleine Anstoß, den das Auge dabei hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

---

*) S. 89.
**) S. 97.

Was Richardson S. 120 u. f. von der Vortrefflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Werth der Coloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freiheit der Gedanken, gerade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Oel, zu menagiren hat, nicht erreichen kann: so frage ich, ob wohl das bewundernswürdigste Colorit uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu malen, möchte gar nicht seyn erfunden worden?

Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson *) äußert, dürfte erfüllet werden: daß ein Maler aufstehen werde, welcher den Raphael überträfe, indem er den Contour der Alten mit dem besten Colorit der Neuern verbände? Es ist wahr, ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese bei-

---

*) S. 212.

den Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheint diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem einen Theile gebracht hat, desto weiter in dem andern nothwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu seyn wünschen werden? Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kommt S. 26: Sur l'art de critiquer en fait de Peinture, noch eine schöne Stelle vor.

IV.

Vom Alter der Oelmalerey

aus dem

Theophilus Presbyter.

1774.

Vorbericht

Ich theile nachfolgende Merkwürdigkeit, aus einem noch ungedruckten Werke des Theophilus Presbyter, in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, so vorläufig besonders darum mit, um zu erfahren, ob und wo sich etwa noch mehr Nachrichten von diesem Theophilus, oder Abschriften von diesem seinem Werke, finden möchten, als mir bisher bekannt werden wollen.

Ich irre mich sehr, oder es ist von der äußersten Schätzbarkeit. Denn es enthält nicht allein, zu Aufklärung der Geschichte der verschiedenen darin abgehandelten und berührten Künste, so viel wichtige und in ihrer Gattung einzige Dinge: sondern es dürfte vielleicht auch auf die Art und Weise selbst, wie diese Künste gegenwärtig geübt und betrieben werden, einen vortheilhaften Einfluß haben. Nämlich diesen, daß es Methoden und Handgriffe beschreibt, die entweder jetzt für verloren gehalten, und als solche bedauert werden; oder von denen es wohl noch zu untersuchen seyn möchte, ob sie wirklich alle durch offenbar bessere nur verdrängt, und solchergestalt gleichsam mit Wissen und Willen vergessen worden.

Etwas ähnliches ist uns, aus den ältern Zeiten ganz und gar nicht übrig geblieben; und das Einzige dahin einschlagende aus den mittlern Zeiten, welches Muratori (Antiquitat. Italic. T. II. p. 366.) gerettet und bekannt gemacht hat, ist eine wahre Armseligkeit, die weder in Ansehung des Umfanges, noch in Betracht der Deutlichkeit und Zuverläßigkeit, mit der Schrift des Theophilus zu vergleichen stehet.

Mehr sage ich über diesen Punkt hier nicht: sondern komme zu meinem Vorhaben.

I.

Gelehrte und Künstler geben einmüthig vor, (a) daß die Oelmalerey eine neuere Erfindung sey, welche nicht eher, als in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, in Ausübung gebracht worden.

Auch geben sie, fast eben so einmüthig vor, (b) daß man diese neuere Erfindung einem Niederländischen Maler, Namens Johann von Eyck, oder wie er nach dem Orte, wo er meistens lebte und arbeitete, genannt wird, Johann von Brügge, zu danken habe.

Und worauf gründet sich dieses Vorgeben? Was hat es für historische Beweise? Finden sich Zeugnisse zeitverwandter Schriftsteller? Oder hat der Erfinder selbst, auf seinen ersten Werken dieser Art, der Nachkommenschaft die Versicherung davon überliefert; so wie es die Erfinder der Druckerey zu thun, die Vorsicht gehabt? Und wo sind diese Werke, diese unwidersprechlichen Belege?

Auf alle diese Fragen weiß ich mir nichts zu antworten; so angelegen ich mir es auch seit geraumer Zeit seyn lassen, darauf antworten zu können. So viele der neuesten und gründlichsten Schriftsteller das Nämliche versichern, so viele weisen mich

alle, von einem Gewährsmanne zu dem andern, auf den einzigen Vasari zurück.

Aber Vasari schrieb anderthalbhundert Jahre nach Johann von Eyck; (c) und unter die vielen und mancherlei Dinge, die er, aus einer blosen unsichern mündlichen Ueberlieferung, mit solcher Zuversicht hinschrieb, als ob er selbst bei der Verhandlung derselben gegenwärtig gewesen wäre, könnte auch wohl dieses, von Erfindung der Oelfarben, mit gehören. Wenigstens ist es gewiß, daß man dem Vasari lediglich auf sein Wort glauben muß; ja, ob er schon die Gemälde namhaft macht, welche die ersten in Oel gewesen seyn sollen, so sagt er doch weder, woran diese Gemälde für das, wofür er sie ausgiebt, zu erkennen gewesen, noch auch, daß er sie selbst gesehen und untersucht, und ältere Gemälde gegen sie geprüft habe.

Freilich ist es kaum glaublich, daß Vasari schlechterdings der erste seyn solle, welcher das, wovon die Rede ist, geschrieben oder drucken lassen. Es mag wohl ältere Auctoritäten geben oder gegeben haben. Ich sage nur, daß er sie nicht anführet; daß ich sie auch sonst nirgends angeführet finde.

Sogar Karl van Mander, der erste, welcher sich nach dem Vasari um die Geschichte der Malerei verdient gemacht hat, sagt, was er von der Sache sagt, fast alles nur dem Vasari nach. Denn ob er schon, als ein Niederländer, den Quellen viel näher müßte gewesen seyn, so hat er doch, außer der Nachweisung einiger mehrern Eyckschen

Gemälde

Gemälde, nichts eigenes als eine einzige Kleinigkeit, die noch dazu so wenig geschickt ist, eine nähere Bestätigung abzugeben, daß sie vielmehr einen sehr gegründeten Argwohn erwecket. Er bringt nämlich die Grabschrift des Johann von Eyck bey, welche sich in einer Kirche zu Brügge befinden soll: und so sehr in dieser Grabschrift Johann als ein großer und außerordentlicher Maler gerühmt wird, so gänzlich wird gleichwohl darin von dem eigentlichen Verdienste geschwiegen, welches er um die neuere Malerey haben soll (d),

Dem Antonello von Messina, welcher das Geheimniß der Oelfarben von ihm soll gelernt, und zuerst nach Italien gebracht haben, hat man in seiner Grabschrift dieses kleinere Verdienst nicht vergessen, sehr hoch anzurechnen. Und man sollte in der Grabschrift des wahren Erfinders von dem weit größeren geschwiegen haben (e)?

Hierzu kömmt, daß in der Erzählung selbst, welche Vasari und van Mander von den Umständen machen, wie Johann von Eyck auf seine Erfindung gekommen sey, und wie und wenn sie sich weiter verbreitet habe, sehr unwahrscheinliche Dinge mit unterlaufen.

Zum Exempel: aus Verdruß, weil ihm eines von seinen Gemälden, das er in Wasserfarben und auf Holz ausgeführet hatte, als er es an der Sonne trocknen wollen, von der allzugroßen Hitze geborsten sey; aus bitterm Verdruß hierüber sey er auf Mittel bedacht gewesen, die Sonne inskünftige

zum Trocknen zu entbehren, und so habe er die Oelfarben erfunden. (f) Dieses lautet ohngefähr, als ob ich erzählte: „jemand versengte sich am Ofen „ein schönes Kleid, und um nicht wieder so unvor„sichtig zu seyn, entschloß er sich, den Ofen aus „der Stube zu schaffen, und erfand den Kamin." Das natürlichere wäre ja wohl gewesen, wenn Johann von Eyck ein andermal die Stücke seiner hölzernen Tafel besser zusammengefügt, und sie weniger unmittelbar einer allzustarken Sonnenhitze ausgesetzet hätte. Auch weiß ich zuverläßig, daß man längst vor ihm sehr wohl verstand, die hölzernen Tafeln der Gemälde vor aller solcher Gefahr des Werfens und Berstens auf das unfehlbarste zu sichern. Das Unglück also, welches ihm widerfahren seyn soll, hat ihm nicht leicht widerfahren können; und wenn es ihm aus Nachläßigkeit einmal widerfahren wäre: war das eine von den Gelegenheiten, in welchen sich der Verstand zu neuen Erfindungen anstrenget?

Ferner: das Geheimniß der Oelfarben soll lange Zeit bey dem Erfinder und seinen Freunden ganz allein geblieben seyn, ohne daß auswärtige Künstler hätten dahinter kommen können; bis endlich Antonello von Messina aus Italien nach Flandern zu reisen sich entschlossen, und es dem Johann von Eyck freundschaftlich abzulocken gewußt habe. Wer Augen und Nase hat, wird sich das schwerlich bereden lassen. Denn beyde überzeugen ihn, daß die Oelfarben zu denjenigen Erfindungen gehört haben müssen, welche gemacht zu haben, und sie bey der ersten Ausübung der ganzen Welt mitzutheilen, einerley gewesen. (g) Besonders in erst vollendeten

Werken verräth sich das Oel, auch unter der Glasur eines van der Werft, so deutlich, daß kunstverwandte Betrachter gewiß nicht viel vergebliche Versuche darum würden verloren haben. Und wollte man auch dieses in Abrede seyn; wollte man annehmen, daß Johann von Eyck, um sein Geheimniß zu verbergen, wohl ein zweytes Geheimniß könne gehabt haben: so entsteht daraus eine Frage, auf die noch weit schwerer zu antworten seyn dürfte. Nämlich; konnte man es seinen Gemälden, als sie neu waren, schlechterdings nicht ansehen, daß sie mit Oel gemalt seyn müßten: wie konnte man es denn eben diesen Gemälden hundert Jahre später ansehen? Gewiß mußte man es ihnen auch dann nicht ansehen können; und es war blose Sage, auf welche Vasari sie für die ersten Oelgemälde ausgab.

Doch bin ich weit entfernt, auf diese Bedenklichkeiten allein, oder wohl gar aus dem leidigen Vorurtheile, daß es sich schwer begreifen lasse, wie die Alten, die in den Künsten so viele besondere Erfahrungen angestellt, nicht auch auf die so leichte Mischung der Farben mit Oel sollten gefallen seyn: ich bin, sage ich, weit entfernt, aus dergleichen Vernünfteleyen den Neuern eine Erfindung abstreiten zu wollen, die ihre Malerey so weit über alles erhoben hat, was wir uns von den Werken der alten Maler zu denken belieben. Denn ich weiß sehr wohl, daß alle neuere Erfindungen auf diese Art verdächtig zu machen sind. Auf viele geräth man auf einem Wege, auf welchem man gerade nicht

darauf gerathen sollte; und vielleicht von allen läßt sich mehr oder weniger zeigen, daß irgend einmal irgend jemand sehr nahe dabey gewesen seyn müsse. Von einer, sie sey, welche es wolle, beweisen, daß sie vorlängst hätte gemacht seyn können oder sollen, ist nichts als Chicane; man muß unwidersprechlich beweisen, daß sie wirklich gemacht gewesen, oder schweigen.

Und hieraus wird man leicht abnehmen, was ich mir selbst zu thun auferlege, und zu thun getraue, indem ich dem Johann von Eyck die Erfindung, weswegen sein Name länger als zweyhundert Jahre mit so vielem Ruhme genennet worden, gänzlich abspreche, und behaupte, daß die Oelmalerey nichts weniger, als eine so neue Erfindung ist, sondern so manche Jahrhunderte zuvor schon bekannnt gewesen, daß mich die Vermuthung sehr erlaubt dünket, sie werde auch noch früher bekannt gewesen seyn.

Meine Beweise sind klare, deutliche, unverdächtige, unwidersprechliche Stellen aus einem noch ungedruckten Werke des Theophilus Presbyter.

II.

Aber wer ist dieser Theophilus? Und was ist dieses für ein noch ungedrucktes Werk von ihm?

Es ist eben derselbe Mönch, oder wie er sich selbst nennt, Presbyter, dieses Namens, aus der mittlern Zeit; es ist dessen nämliches lateinisches Werk, welches Feller unter den Handschriften der

Pauliner Bibliothek zu Leipzig fand, und als eine der ersten Kostbarkeiten dieser Bibliothek in seinem Verzeichniße von 1685, unter dem Titel, de coloribus et de arte colorandi vitra, anzeigte (h).

Es ist das nämliche Werk, welches einer von den Verfassern der Actor. Erudit. einige Jahre darauf, bey Gelegenheit des Ciampini, etwas näher bekannt machte, um damit zu beweisen, daß Antonio Neri nicht der erste sey, welcher von der Glasmacherkunst geschrieben habe (i).

Es wird vermuthlich eben der Schriftsteller, und eben das Werk seyn, welches aus der Bibliothek des Abts Bigot in die Königliche Bibliothek zu Paris gekommen, wo es gegenwärtig die 6741ste Handschrift ist, und den Titel führet: Theophili liber de omni scientia picturae artis (k).

Bey den neuerern Litteratoren finde ich dieses Theophilus und seines Werks nicht gedacht; selbst beym Fabricius nicht. Wohl aber bey den älterern.

Gesner brachte bey, daß einer, Namens Theophilus, ein sehr schönes Werk von der Glasmacherkunst, de vitrificatoria, geschrieben habe; und berief sich desfalls auf den Hrn. Corn. Agrippa (l).

Simler fügte hinzu, daß solches Werk aus drey Büchern bestehe, deren erstes von Mischung der Farben, das zweyte von der Glaskunst, und das dritte von der Kunst in Metall zu gießen,

handele: wobey er zugleich anzeigte, daß sich Handschriften davon, eine auf Pergament beym George Agricola, und eine zweyte in dem Kloster Altenzelle befunden, dessen Bibliothek nach Leipzig gekommen sey. Eine andere Schrift des nämlichen Verfassers, sagt er noch, werde in dem bekannten alten Werke Lumen animae angeführt. (m)

Und so weit kannte ich unsern Theophilus und sein Werk seit geraumer Zeit, und hatte noch kürzlich, da mich die alten gemalten Fensterscheiben zu Hirschau beschäftigten, mehr als einen Anlaß gehabt, bey mir zu wünschen, daß ein Buch so seltenen Inhalts endlich einmal aus dem Staube gezogen werden möchte: als ich unvermuthet so glücklich war, eine sehr schöne und sehr alte Handschrift davon auch in unserer Bibliothek zu finden.

Eine umständliche Beschreibung derselben, und eine genaue Anzeige des Inhalts, ist zu gegenwärtiger Absicht nicht nöthig. Ich ertheile sie an einem andern Orte, und schränke mich hier blos auf den einzigen nothwendigen Punkt ein: auf die nähere Bestimmung des eigentlichen Alters meines Schriftstellers, von dem ich nur noch ohne allen Beweis einfließen lassen, daß er zu der mittlern Zeit gehöre.

Daß Cornelius Agrippa ihn anführet, will noch nicht viel sagen. Agrippa ist hundert Jahre jünger, als Johann von Eyck: und folglich könnte auch Theophilus nach diesem gelebt und geschrieben haben.

Etwas älter würde ihn dieses machen, daß ihn

auch das Lumen animae anführe: wenn es schlechterdings unwidersprechlich wäre, daß es ihn anführet, (n) und der darin vorkommende Theophilus nicht eben sowohl ein anderer, als unser Theophilus, seyn könnte.

Was also keine Zeugen für ihn aussagen können, müssen wir von ihm selbst zu erfahren, oder aus der äußern Beschaffenheit der vorhandenen Handschriften zu folgern suchen.

Auf diese nun aber darf man nur einen Blick fallen lassen, und die Sache ist so weit entschieden, daß, wenn es wahr ist, daß in ihnen der Oelmalerey auf eine unwidersprechliche Art gedacht wird, nicht weiter daran zu denken stehet, die Erfindung derselben einem Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts zuzuschreiben.

Denn schon die jüngere, welche die Pauliner Bibliothek zu Leipzig aufbewahret, ist, wo nicht aus dem dreyzehnten, doch sicherlich aus dem vierzehnten Jahrhunderte. (o)

Die unsrige hingegen ist weit älter, und man darf nur wenig sich auf dergleichen Dinge verstehen, um ihr ohne Bedenken ein Alter von sieben bis acht hundert Jahren zu geben. Sie hat alle Merkmale welche der schwierigste Kenner von Handschriften des zehnten oder eilften Jahrhunderts nur immer verlangen kann. (p)

In dem Werke selbst hat der Verfasser zwar nichts einfließen lassen, was die Zeit, in der er gelebt, ausdrücklich bestimme. Aber doch ist auch alles

und jedes, was nur einigermaßen sich dahin ziehen läßt, so wenig dem angegebenen Alter unsrer Handschrift zuwider, daß es vielmehr einzig und allein von einem Klosterbruder des neunten Jahrhunderts herkommen zu können scheinet; als in welchem die Mönche sich noch so gern mit nützlichen Handarbeiten beschäftigten, und alles selbst anzugeben und zu machen verstanden, was an und in ihren Gebäuden Nothdurft und Zierde erforderten.

Daß Theophilus ein Deutscher gewesen, davon schmeichle ich mir, nicht undeutliche Spuren bemerkt zu haben. Da ich mich also auch unter den Deutschen seines Schlages, und im neunten Jahrhunderte, nach ihm umsahe; so mußte ja wohl Tutilo zu St. Gallen meine Aufmerksamkeit vornehmlich auf sich ziehen.

Und wie, wenn eben dieser Tutilo unser Theophilus wäre (q)? Wenigstens bedeuten Tutilo und Theophilus völlig das nämliche; Tutilo ist nichts als das deutsche Theophilus; oder Theophilus nichts, als das Griechische Tutilo.

III.

Doch es sey mit dieser Vermuthung, wie es wolle. Die Sache kömmt nicht darauf an, daß ein unbekannter Schriftsteller, den ich für den Tutilo des neunten Jahrhunderts halte, der Oelmalerey gedenkt, sondern daß ihrer in einer Handschrift gedacht wird, die schlechterdings wenigstens aus dem eilften Jahrhunderte seyn muß; mag diese Handschrift doch zum Urheber haben, wen sie will.

Aber warum sage ich, daß der Oelmalerey darin gedacht wird? Die Oelmalerey wird darin gelehrt; bis auf die Bereitung des Oeles selbst gelehrt. In dem ersten Buche nämlich, welches ganz von der Malerey, und von verschiedenen Farben, Firnissen und Leimen handelt; und woraus ich nunmehr hieher gehörige Stellen nur treulich mitzutheilen brauche.

Die erste also sey das 18te Kapitel, dessen blose Aufschrift, von Rothanstreichung der Thüren und dem Leinöle, schon mehr vermuthen läßt, als man in einem so alten Tröster, dem gemeinen Wahne nach, suchen sollte.

Cap. XVIII. De rubicandis ostiis, et de oleo lini.

Si autem volueris ostia rubricara, tolle oleum lini, quod hoc modo compones. Accipe semen lini et exsica illud in sartagine super ignem sine aqua. Deinde mitte in mortarium et contunde illud pila, donec tenuissimus puluis fiat, rursusque mittens illud in sartaginem, et infundens modicum aquae, sic calefacies fortiter. Postea inuolue illud in pannum nouum, et pone in pressatorium, in quo solet oleum olivae, vel nucum, vel papaueris exprimi vt eodem modo etiam istud exprimatur. Cum hoc oleo tere minium siue cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia vel tabulas, quas rubricare volueris, et ad solem siccabis. Deinde iterum linies et rursum siccabis.

Aber, wird man vielleicht sagen, ist anstreichen denn malen? Wenn man in ältern Zeiten auch verstand, einige gröbere Farben mit Leinöl aufzulösen und abzureiben, um Thüren und ander Holzwerk damit zu überziehen: wußte man es darum auch mit allen Farben zu thun? pflegte man darum auch dergleichen in Oel aufgelöfete und abgeriebene Farben zu eigentlichen Gemälden anzuwenden? — Sehr wohl! Wenn dieses wirklich ein Einwurf seyn soll; so wird er doch wohl durch folgendes Kapitel wegfallen?

Cap. XXIII. De coloribus oleo et gummi terendis.

Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus, quae sole sinccari possunt, quia quotiescunque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, nisi prior exsiccetur, quod in imaginibus diuturnum et taediosum nimis est. Si autem volueris opus tuum festinare, sume gummi, quod exit de arbore ceraso siue pruno, et concidens illud minutatim, pone in vas fictile, et aquam abundanter infunde, et pone ad solem, siue super carbones in hieme donec gummi liquefiat, et lingno rotundo diligenter commisce. Deinde cola per pannum, et inde tere colores et impone. Omnes colores et mixturae eorum hoc gummi teri et poni possunt, praeter minium, et cerosam (*cerussam*)

et carmin, qui cum claro ovi terendi et ponendi sunt. —

Hier denn wäre sie doch wenigstens die eigentliche Oelmalerey, in ihrem ganzen Umfange: Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt. Oder, wie es zu Anfange des folgenden Kapitels eben so allgemein und ausdrücklich lautet: omnes colores siue oleo, siue Gummi tritos in ligno ter debes ponere. Die Farben mit Gummiwasser anzumachen, oder sie mit Oel abzureiben: eines war den Künstlern damaliger Zeit eben so bekannt, wie das andere. Sie malten mit Oelfarben eben so gut, wie mit Wasserfarben: nur daß sie die Oelfarben nicht überall brauchten, sed in his tantum rebus, quae sole siccari possunt; nur daß sie mit den Oelfarben nicht so geschwind zu arbeiten verstanden, weil die Oelfarben ihnen zu langsam trockneten, ehe sie eine andere darauf setzen konnten, quod in imaginibus diuturnum et taediosum nimis est.

Allein, finden sich diese Schwierigkeiten bey der Oelmalerey zum Theil nicht noch? Und wenn diese Schwierigkeiten Ursache waren, daß sich die ältern Maler ihrer weniger und seltener bedienten, darf man ihnen darum die ganze Kenntniß derselben absprechen?

Auch werden sie sich ihrer schwerlich so gar wenig und so gar selten bedienet haben, daß sie endlich ganz könnte verloren gegangen, und verloren geblieben seyn, bis sie etwa Johann von Eyck auf's

neue erfunden hätte. Denn ich sehe, daß sie eine Art von Malerey hatten, zu welcher sie nur Oelfarben brauchen konnten; wenigstens wird bey dem Theophilus nur der Oelfarben zu diesem Behufe erwähnet.

Cap. XXV. De pictura translucida.

Fit etiam pictura in ligno, quae dicitur translucida, et apud quosdam vocatur aureola, quam hoc modo compones. Tolle petulam stagni (*stanni*) non linitam glutine, nec coloratam glutine vel croco, sed ita simplicem et diligenter politam, et inde cooperies locum, quem ita pingere volueris. Deinde tere colores imponendos diligentissime oleo lini, ac valde tenues trahe eos cum pincello, sicque permitte siccari.

Ich glaube nicht, daß sie ganze Gemälde auf diese Weise ausführten. Wenn es denn aber nur einzelne Stellen waren, welche sie so behandelten; und wenn die petula stanni, (r) die den durchscheinenden Grund gab, keine andere als Oelfarben annahm: so hatten sie ja wohl selbst bey ihren Wassergemälden noch Gelegenheit, der Oelfarben nicht ganz zu vergessen.

IV.

Es würde sehr überflüßig seyn, mehrere Zeugnisse für das Alter der Oelfarben aus unsrer Handschrift

anzuführen. Ein einziges, in welchem die Oelfarben auch nur beyläufig genannt wären, würde meine Behauptung hinlänglich erhärten: und zwanzig wenn sie auch noch ausdrücklicher wären, als die drey angeführten, würden nicht mehr Kraft haben, als das einzige.

Anstatt dessen erlaube man mir vielmehr, ein zweytes Exempel daraus hier einzuschalten, wie geneigt man gewesen, neuerern Malern, nach dem Cimabue, Erfindungen beyzulegen, die längst vor ihnen gemacht waren.

Vasari sagt vom Margaritone: Egli fu il primo, che considerasse quello, che bisogna fare quando si lauora in tauole di legno, perche stiano ferme nelle commettiture, e non mostrino, aprendosi poi, che sono depinte, fessure o squarti, havendo egli usato di mettere sempre sopra le tauole, per tutto una tela di panno lino, apicata con forte colla, fatta con ritagli die carta pecora, et bollita al fuoco: e poi sopra detta tella dato die gesso, come in molte sue tauole, et d'altri si vede. Lavorò ancora sopra il gesso stemperato con la medesina colla, fregi, e diademe di rilieuo, et altri ornamenti tondi. E fu egli inuentore del modo di dare di Bolo, e metterui sopra l'oro in foglie e brunirlo. Le quali tutte cose non essendo mai prima state vedute, si vegiono in molte opere sue. — (s)

Wer? Margaritone, der gegen das Ende des dreyzehnten Jahrhunderts lebte, sollte zuerst

diese Vorsicht ausgeklügelt haben? Er sollte es erdacht haben, über die hölzernen Tafeln, auf welche gemalt wurde, um sie vor allem Werfen und Bersten zu versichern, eine Leinewand zu leimen, und diese mit Gips zu gründen? Kaum würde das glaublich seyn, wenn die Malerey überhaupt erst im dreyzehnten Jahrhunderte wäre erfunden worden. Ich habe auch schon oben (S. 49.) zu verstehen gegeben, daß ich das Gegentheil zuverläßig wisse; und man wird leicht errathen, woher? Ebenfalls aus unserm Theophilus, in dessen folgendem Kapitel das ganze Verfahren des Margaritone, aber gewiß nicht nach dem Margaritone, auf das deutlichste und umständlichste beschrieben wird.

Cap. XVII. De tabulis altarium et ostiorum et de glutine casei.

Tabulae altarium sive ostiorum primum particulatim diligenter conjungantur junctorio instrumento, quo utuntur doliarii sive tonnarii, deinde componantur glutine casei, quod hoc modo fit. Caseus mollis minutatim incidatur et aqua calida in mortario cum pila tam diu lavetur, donec aqua multoties infusa pura inde exeat. Deinde idem caseus attenuatus manu, mittatur in frigidam aquam, donec indurescat. Post haec teratur minutissime super ligneam tabulam aequalem cum altero ligno, sicque rursum mittatur in mortarium et cum pila diligenter tundatur, addita aqua cum viva calce mixta, donec sic

spissum fiat, ut sunt feces. Hoc glutine tabulae compaginatae, postquam siccantur, ita sibi inhaerent, ut nec humore nec calore disjungi possint. Postmodum aequari debent planatorio ferro, quod curvum et interius acutum habet duo manubria, ut cum utraque manu trahatur, unde raduntur tabulae, ostia et scuta, donec omnino fiant plana. Inde cooperiantur corio crudo equi, sive asini, sive bovis, quod aqua madefactum, mox ut pili erasi fuerint, aqua aliquantulum extorqueatur, et ita humidum cum glutine casei superponatur. Quo diligenter exsiccato, tolle incisuras ejusdem corii similiter exsiccatas et particulatim incide, et accipiens cornua cervi minutatim confracta malleo ferrarii super incudem, compone in ollam novam donec sit dimidia, et imple eam aqua, sicque adhibe ignem, donec excoquatur tertia pars aquae, sic tamen ut non bulliat, et ita probabis: fac digitos tuos humidos eadem aqua, et cum refrigerati fuerint, si sibi adhaerent, bonum est gluten; sin autem, tamdiu coque, donec sibi adhaereant. Deinde effunde ipsum gluten in vas mundum, et rursum imple ollam aqua et coque sicut prius, sicque facias usque quater. Posthaec tolle gypsum more calcis combustum, sive cretam, qua pelles dealbantur, et tere diligenter super lapidem cum aqua, deinde mitte in vas testeum et infundens gluten corii pone super carbones, ita ut gluten liquefiat, sicque linies cum pin-

cello super ipsum corium tenuissime; ac deinde, cum siccum fuerit, linies aliquantulum spissius; et si opus fuerit, linies tertio. Cumque omnino siccum fuerit, tolle herbam, quae appellatur asperella, quae crescit in similitudinem junci et est nodosa, quam cum in aestate collegeris, siccabis in sole, et ex ea fricabis ipsam dealbaturam, donec omnino plana et lucida fiat.

Offenbar iſt hier ſchon alles, was Vaſari dem Margaritone, in Anſehung des verſicherten Grundes, als Erfindung anrechnet; und alles ſchon weit beſſer. Denn die Erfindung des Margaritone ſoll doch wohl nicht darin beſtanden haben, daß er bloſe Leinewand nahm, wozu die ältern Künſtler Häute brauchten (t)? Auch doch wohl nicht darin, daß er ſeine Leinewand mit einem bloßen Leime aus Pergamentſchnitzen aufklebte; anſtatt daß jene ihre Häute mit einer Maſſe befeſtigten, welche ſich weder durch Wärme, noch durch Feuchtigkeit wieder auflöſete (u)?

Und daß man ja nicht glaube, daß alſo Margaritone doch wenigſtens werde erfunden haben, das Gold in Blättern aufzutragen und zu brunieren. Auch das hat er nicht erfunden; wie ich aus einem andern Kapitel des Theophilus zeigen könnte, wenn ich mich gegenwärtig dabey aufhalten wollte.

V.

Ich ſchließe und kehre zu dem Manne zurück,

der

der nunmehr nothwendig von seinem bisherigen Ruhme so vieles verlieret.

Aber auch alles? Wenn Johann von Eyck die Oelmalerey nicht erfunden hat, sollte er sich nicht wenigstens etwa so besonders darum verdient gemacht haben, daß man dieses Verdienst der ersten Erfindung gleich schätzen, und endlich gar damit vermengen können?

Ich bin sehr geneigt, dergleichen zu glauben. Denn selten ist ein besonderer Ruhm ganz ohne Grund; und unsere Handschrift selbst gibt mir Anlaß, die strenge Gerechtigkeit mit dieser Billigkeit zu mildern.

Die Oelfarben der alten Künstler, haben wir oben aus dem 23sten Kapitel gesehen, trockneten sehr schwer; welches ihnen die Arbeit damit langweilig und ekelhaft machte. Aus den zusammengenommenen Stellen des Theophilus scheinet auch zu erhellen, daß sie sich nur des Leinöls bedienten: wenigstens nennet Theophilus überall nur das Leinöl; und ob er schon das Nußöl und Mohnöl kannte, so sagt er doch nirgends, daß man sich der letztern eben sowohl als des erstern bedienen könne.

Nun aber ist unter allen diesen Oelen das Leinöl nicht allein das schmutzigste und schlechteste, sondern auch gerade das, welches am schwersten trocknet; so daß man dasselbe itzt noch kaum zum Gründen gebrauchet. Wie also, wenn Johann von Eyck das reinlichere und leichter trocknende Nußöl oder

Mohnöl, anstatt des Leinöls, zuerst gebraucht hätte? Wie wenn er erfunden und gelehrt hätte, es mit irgend etwas zu versetzen, welches das Trocknen noch mehr beförderte? Mit Vitriol, oder Spicköl, oder Firniß, oder was sonst zu dieser Absicht dienliches jemals erdacht worden.

Sonach hätte er zwar nur gelehrt, mit den Oelfarben geschwinder zu arbeiten: aber das allein fehlte auch nur, um die Oelmalerey in Aufnehmen zu bringen. Da man mit den Oelfarben nun geschwinder malen konnte: so malte man auch öfter damit; und je öfter man damit malte, desto deutlicher erkannte man die mancherley Vorzüge derselben, um welche man in der Folge die Wassermalerey eben so sehr vernachläßigte, als man, vor dieser Verbesserung, bey der geläufigern Wassermalerey, die Oelmalerey nur immer vernachläßiget haben konnte.

Dieses angenommen, würde es denn begreiflich, wie, nach der Erzählung des Vasari, Johann von Eyck auf seine Erfindung, bey Gelegenheit eines ihm in der Sonnenhitze verunglückten Gemäldes, habe fallen können. Weder ein bloses, noch ein mit Firniß überzogenes Wassergemälde hatte er nöthig, einer starken Sonnenhitze lange auszustellen. Oder wenn er es nöthig hatte: so hatte er es nur wegen des Oeles nöthig, woraus der Firniß zum Theil bestand (x). Und hatte er es nur deswegen nöthig: so konnte er unmöglich auf den Einfall gerathen, sogar die Farben mit Oel abzureiben. Wahrscheinlich trocknete er also schon dergleichen Farben an der Sonne, und der Unfall, der ihm be-

gegnete, brachte ihn nur darauf, seine Oelfarben mit etwas zu versetzen, um der gefährlichen Sonne weniger zu bedürfen.

Dieses angenommen, könnte es denn auch gar wohl möglich seyn, daß Johann von Eyck an seiner Erfindung verschiedene Jahre ein ihm eigenes Geheimniß gehabt hätte. Denn seine Erfindung bestand nicht in dem Gebrauche des Oels, welchen man ihm sogleich würde abgesehen haben: sondern sie bestand in dem Gebrauche eines Mittels, das man ihm so leicht nicht absehen konnte.

Dieses angenommen, würden sich endlich auch die Ansprüche vergleichen lassen, welche auf die Ehre, die Oelfarben, wo nicht erfunden, doch eben so früh, oder wohl noch früher, als Johann von Eyck, gebraucht zu haben, für andere neuere Künstler gemacht werden (y). Sie alle können, ungefähr um eben dieselbe Zeit, gar wohl in Oel gemalt haben. Aber von ihnen allen hat keiner die Oelmalerey erfunden.

Anmerkungen.

Um den Leser weder durch Anführungen, noch durch Nebendinge zu unterbrechen, habe ich diese Anmerkungen hinten nachfolgen zu lassen, für gut befunden. Sie dienen auch überhaupt weniger für den, der sich blos von der Sache unterrichten will, als für den, der sich einer eigenen Prüfung derselben unterziehen wollte.

(a)

— — geben einmüthig vor.] Denn ich kenne nur zwey Männer, die sich von dieser Einmüthigkeit einigermaßen ausschließen, indem sie das Alterthum der Oelmalerey zwar nicht ausdrücklich behaupten, die Neuheit derselben zwar nicht ausdrücklich leugnen, aber doch auch jenes eben so wenig schlechterdings leugnen, als diese schlechterdings behaupten möchten. Sie stehen nur an; sie halten ihre Stimme nur zurück. Und diese zwey Männer sind — ich zweifle, ob sie beyde noch jemals zusammen genannt worden; ich zweifle, ob man sie bey einem andern Anlasse sobald wieder zusammen nennen dürfte — unser Litterator Jakob Franz Reimmann, und der Graf von Caylus.

Reimmann, bereits im Jahre 1709, in seiner Litterär-Historie der Deutschen, einem Werke, das wenigstens aus sehr gelehrten Fragen be-

ſtehet, wenn auch ſchon die Antworten nicht immer ſehr gelehrt ſeyn ſollten, (Theil II. S. 287.) ertheilte auf die Frage: Wer hat die Kunſt die Oelfarben zu bereiten, und mit denſelben auf Leinwand zu malen zuerſt erfunden? in dem ihm eigenen pedantiſch galanten Stile, folgende Antwort: „Das ſollen nach „dem Bericht des Autoris der Baumeiſter-Academie „in der Durchl. Welt Cap. I. discursu 3. p. 65. „der Johannes und Hubertus van Eyck, Ge„brüder aus Flandern, um das Jahr Chriſti, 1410 „zum erſtenmal erfunden haben, welches ich aber „dem geneigten Leſer zur reifen Unterſuchung, und „dem Urheber dieſer Meynung zu ſeiner Verant„wortung und deutlichen Erklärung überlaſſen will. „Denn ich vor mein particulier geſtehe ganz gern, „daß ich hierbey noch ein Haufen Scrupel habe, „darin ich mich bis dato noch nicht finden kann. „Und will ich wündſchen, daß entweder der Herr „Autor oder ſonſt ein curieuser Kopf ſich an die„ſe particulam historiae graphices machen, und „dieſelbe etwas deutlich und gründlich unterſuchen „möchte." Nun will ich dem guten Manne hier nicht aufmutzen, daß er zwey ganz verſchiedene Fragen, „wer zuerſt die Oelfarben gebraucht? und wer „zuerſt auf Leinwand gemalt habe?" in eine geworfen, und geglaubt, daß er auf dieſe doppelte Frage mit einer und eben derſelben Antwort abkommen könne. Auch will ich ihm nicht einmal aufrücken, das er als ein gründlicher Litterator, der er ſeyn wollte, und zum Theil auch wirklich war, doch wohl aus einer beſſern Quelle müßte geſchöpft haben, als aus der eröffneten Ritter-

akademie. Denn diese, auf deren erster Ausgabe von 1700 etwas von Durchlauchtiger Welt stehet, meynet er; und ob er schon, in einer Note, auch noch den Lansius, in seiner Rede pro Germania, und aus dieser den Atlas des Mercators anführet: so sind auch dieses doch nur sehr armselige Bächlein. Ich will ihm, sage ich, selbst dieses nicht aufrücken, weil wirklich der Schriftsteller, der in dieser Sache Quelle ist, doch ebenfalls nur kaum den Namen Quelle ververdient. Aber vergeben kann ich es ihm nicht, daß er von dem Haufen Skrupel, den er dabey noch zu haben versichert, auch nicht einen einzigen mittheilet. Er war allerdings ein Mann von vieler Belesenheit, und konnte leicht in dieser oder jener alten Schwarte etwas von Erheblichkeit gefunden haben. Nur will ich doch nicht glauben, daß er sich unter andern auch auf eine Stelle des Seneca werde haben berufen wollen, mit welcher er mich eine Stunde so zum Besten gehabt hat, daß ich nicht umhin kann, es hier anzumerken, weil er leicht auch andere damit irren könnte. In dem ersten Theile seines angeführten Werkes nämlich, (S. 136.) wo er von dem Zustande der Malerey in der mittlern Zeit redet, sagt er: „Die „Münche hatten damals in ihren Klöstern eine ge„wisse artem graphicam, die itzo zu unserer Zeit „verloren gegangen. Nähmlich, sie nahmen dünne „Gold = Blech (vielleicht ut commonstrarent „Senecae non tantum ex oleo et luto constare hanc scientiam) und machten dieselbe auf „das Pergamen fest.“ Der Ort, wo Seneca dieses von der Malerey soll gesagt haben, wird nicht

angeführet; aber es schien mir gar wohl in dem Geiste des Seneca zu seyn. Und dieser Ort sollte noch von sonst niemanden seyn bemerkt worden? sollte noch von niemanden auf die Oelmalerey seyn angewendet worden? die doch so offenbar darin liegt? Denn wenn Seneca sagt, daß die Malerey oleo tantum et luto bestehe, was kann er unter lutum anders, als die Erdfarben meynen, deren sie sich größtentheils bedienet? und unter oleum anders, als das Oel, womit diese Erdfarben zu ihrem Gebrauche tüchtig gemacht werden? Dieses bewog mich, die Stelle bey dem Seneca selbst zu lesen, die ich auch gar bald, in dem bekannten 88sten Briefe von dem Werthe der freyen Künste, fand: fand, und die Täuschung mit Lachen und Unwillen erkannte. Nicht von der Malerey, sondern von der Ringekunst, aus Ursachen, die jedermann weiß, sagt Seneca, daß sie aus nichts, als Staub und Oel bestehe. Hier sind seine Worte: Non enim adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios, aut marmorarios, aut ceteros, luxuriae ministros Aeque luctatores, et totam oleo ac luto constantem scientiam expello ex his studiis liberalibus: aut et unguentarios recipiam et cocos u. s. w. Auch dieses ist ein Exempel, daß man sich der Worte eines Alten nicht anders, als von ebenderselben Sache bedienen sollte, von welcher sie der Alte gebraucht hat. Mit den Alten anwendungsweise reden, gibt zu lauter Verwirrungen Anlaß.

Es mögen denn aber auch Reimmanns

Skrupel bestanden haben, worin sie wollen, so werden sie doch schwerlich aus eben den Gründen geflossen seyn, aus welchen der Graf von Caylus das Alterthum der Oelfarben vermuthen zu können glaubte. Denn ohne auf den geringsten historischen Umstand, so viel ich weiß, zu fußen, waren es eines Theils blos günstiges Vorurtheil für die Einsichten der Alten überhaupt, und andern Theils Geringschätzung der Oelmalerey selbst, die aus diesem, wenn Gott will, Wiederhersteller einer weit bessern Malerey sprachen. Man sehe den zweyten Abschnitt seiner Réflexions sur quelques chapitres du XXXV. Livre de Pline, welchen er der Akademie der Inschriften 1752 vorlas (Mémoir. de Litterat. T. XXV. p. 173.) und wo er sich gegen das Ende folgendergestalt ausdrücket. Nous avons, il est vrai, la façon de mêler nos couleurs avec l'huile, et d'en faire la base de la plus grande partie de nos operations; il se pourroit peut-être que les anciens ne l'ont pas autant ignorée qu'on se l'imagine, eux qui ont connu tant de préparations et de mixtions; celle dont il s'agit, étoit même des plus simples. Quoi qu'il en soit; voyons si l'ayant connue ils ont si mal fait de la negliger. Je conviens d'abord que l'huile donne une trés-grande facilité de pinceau, et qu'elle rend le travail plus agreable qu'aucun autre corps ne le pourroit faire; mais les anciens peu sensibles au moment présent, travailloint tou-jours pour la postérité. Or il est constant, que l'huile nous a fait perdre du coté de la

conservation. Ce n'est pas tout, elle altére nos couleurs et le fait jaunir par la seule impression de l'air. Les teintes poussent souvent avec inégalité, les ombres noircissent; enfin nos couleurs es nos impressions s'écaillent, et les peintures anciennes étoient, ce me semble. a l'abri de tous ces inconvéniens: nous pratiquons l'huile depuis un temps assez considérable, pour en connoître les effets, et pour avancer que l'on ne verra aucune des nos peintures préparés de cette façon dans huit cens ans, comme Pline a pû voir celles qui subsistoient dans les ruines d'Ardée, et comme nous voyons encore aujourd'hui des restes d'une beaucoup plus grande ancienneté dans quelques endroits de l'Italie, et même jusque dans l'Egypte: il faut convenir que ces peintures sont à fresques. Mais comme ces réflexions conviendroient mieux à l'Academie de peinture, je crains qu'elles n'aient ennuyé. Freylich gehörten dieſe Betrachtungen eher vor eine Akademie von Malern, als vor eine Akademie von Gelehrten. Aber doch that der Graf ſehr klug daran, ſie lieber Gelehrten vorzuleſen, als Malern, die in dieſem Sie war ſauer vielleicht nichts als einen pedantiſchen Fuchs zu hören, dürften geglaubt haben. Und vermuthlich ging er damals ſchon mit ſeiner eigenen Erfindung ſchwanger, welcher im voraus Platz zu machen, er allerdings die Oelmalerey herabzuſetzen, und zu verleiden ſuchen mußte. Schade nur, daß es ihm ſo ſchlecht gelungen! Denn weder ſeine Enkauſtik, noch alle ihr zum Trotz erfundene Enkauſtiken, haben der Oelmalerey noch

viel Abbruch gethan, die sich vermuthlich auf immer selbst bey denen erhalten wird, welchen es eben so angelegen ist, als den Alten, mehr für die Nachkommenschaft als für den gegenwärtigen Augenblick zu malen. Was hindert sie nämlich, auf die Veränderungen, welche Luft und Zeit in den Oelfarben hervorbringen, sofort Rücksicht zu nehmen, und so zu malen, daß ihr Colorit durch diese Veränderungen von Tag zu Tag mehr gewinnet, als verlieret? Ich kenne wenigstens einen großen Maler, der diese stolze Verleugnung wirklich übet.

(b)

— — fast eben so einmüthig.] Auch würde es sehr zu verwundern seyn, wenn ein Niederländer in dem ruhigen Besitze der Ehre einer solchen Erfindung ganz ohne Widerspruch geblieben wäre. Jenseit den Bergen wohnen auch Leute; und man kann leicht denken, daß man da nicht stille geschwiegen haben werde. Außer den Sicilianern, von welchen ich in der Anmerkung (e) rede, sind es aber unter den Italiänern vornehmlich die Neapolitaner und die Bologneser, welche, wo nicht die Oelmalerey erfunden, doch wenigstens eben so früh und früher mit Oel gemalt zu haben behaupten, als in Flandern damit gemalet worden.

Die Sache der Neapolitaner, führet am geflissentlichsten Tafuri in seinem zweyten Briefe, Intorno ad alcune Invenzioni uscite del Regno di Napoli, welcher in dem 6ten Theile der Raccolta d'Opuscoli scient. e filol. von 1732 zu

finden. Ein Col' Antonio di Fiori ist es, welcher zu Neapolis eher mit Oel gemalt haben soll, als Antonello da Messina die Erfindung nach Italien bringen können. So viel ich sehe, hat Carlo Celano in seinem Bello e Curioso di Napoli, welches Werk 1692 herauskam, dieses zuerst behauptet; und da Tafuri keine nähere oder mehrere Beweise davon beybringet, so brauche ich nur die Stelle des Celano mit zutheilen, um meinen Lesern zu zeigen, worauf sich ein solches Vorgeben gründet. Vi si vede, in einer Capelle zu Amalfi nämlich, sagt Celano, ancora una picciola Tavola, nella quale sta depinto S. Girolamo in atto di studiare: opera veramente ammirabile di Col'Antonio di Fiore Napoletano, che fu il primo a dipingere ad oglio nell'Anno 1436 contra quello, che si scrive dal Vasari, che dice, che fu mandato un Quadro ad Alfonso primo Re di Napoli da Gio: da Bruggia Fiamingo dipinto ad Ogilo, e che Antonello da Messina ammiratosi di questo nuovo modo di dipingere, desideroso di sapere il secreto, si porto in Fiandra, e dopo qualche tempo lo seppe da un allievo di Gio: di Fiandra, tornò in Italia, e passato in Venezia, ivi, come dice il Ridolfi, che scrive le Vite de'Depintori Veneziani, e dello stato, Gio: Bellini seppe con astuzia il secreto, scrivendo ancora, che per prima l'avesse Antonello comunicato ad un tal Maestro Domenico; or si concordino i tempi. Col'Antonio nell'anno 1436 dipingeva ad oglio, Alfonso

alli 2. di Luglio dell'anno 1433 prese Napoli per l'Acquedotto, ed è da supponersi, che non in questo tempo gli fosse stato presentato i Quadro del Bruggia, ma in qualche tempo dopo presa Napoli, ed Antonello nell'andare e tornare vi pose anco tempo; tal che chiaramente si raccoglie per quel, che dice il Vasari, che più di dieci anni prima Col'Antonio di pingeva ad oglio. Si prova piu chiaramente: l'ultimo Quadro, che fece Gio: Bellini, che lasciò imperfetto, fu nell'anno 1514. Visse quest' Artefice 90. anni; dal che si ricava, che egli nacque nell'anno 1424. Quando egli ebbe il secreto da Antonello, dice l'Autore della sua vita, ch'egli era molto stimato in Italia, e si può supporre, ch'egli fosse almeno di trent'anni; dunque nel 1454. cominciò a dipingere ad oglio, oltre che nelle vita dello stesso Bellini si dice, che circa il 1490. avesse principiato a dipingere in questa maniera, dal che si ricava, che il primo, che avesse operato ad Oglio, fosse stato il nostro Col'Antonio nell'anno 1436. come si disse. Wer sich hierwider des Johann von Eyck durchaus annehmen wollte, oder müßte, würde gar leicht eine Antwort finden. Er dürfte nämlich blos bemerken laſſen, daß durch dieſe ganze Zuſammenrechnung höchſtens nur die Erzählung verdächtig werde, nach welcher es Antonello von Meſſina geweſen ſey, der die Oelmalerey aus Flandern nach Italien gebracht habe; daß aber keinesweges Johann von Eyck ſelbſt dabey ins Gedränge komme, als deſſen Erfindung in das Jahr 1410 falle. Mir hingegen

kann es sehr gleichgültig seyn, wenn es auch ganz ohne Widerrede wäre, daß Col'Antonio mit Oel gemalt habe, ohne daß er die Kunst auf irgend eine mittelbare Weise dem Johann von Eyck zu danken gehabt.

Eben so können meinetwegen auch die Bolognesser in ihren Ansprüchen noch so gegründet seyn, gegen welche allerdings die Verfechter des Johann von Eyck einen weit schlimmern Stand haben Denn es ist nicht aus den blosen Worten des Vasari, aus welchen Malvasia (Felsina Pitrice, T. I. p. 27.) folgert, daß, nach dessen eigenem unwilligen Bekenntnisse, Lippo Dalmasio bereits 1407 zu Bologna in Oel gemalt habe: sondern es ist die That selbst, womit Malvasia dieses beweiset, indem er mehr als ein Gemälde namhaft macht, welches sogar dieser benannte Bolognesische Künstler lange vor 1400 in Oel gemalt hatte. Und diese Gemälde waren alle zur Zeit des Malvasia noch vorhanden; mit ihren Jahrzahlen zum Theil vorhanden; und jedermann mußte bekennen, daß es wahre Oelgemälde wären. Vielmehr kommen diese ältern Bolognesischen Oelgemälde, worunter sogar eines von 1376 war, mir sehr zu Statten; nach welchen ich es als bereits erwiesen annehmen kann, daß Johann von Eyck nicht der erste Oelmaler gewesen. Auch richte ich meine weitere Bestreitung nur deswegen namentlich gegen ihn, weil er, besonders diesseits der Alpen, noch immer dafür gilt, und als solcher (bald mit, bald ohne seinen Bruder Hubert) aus einem Malerbuche in das andere aus einem Künstlerlexicon in das andere fortgepflanzet wird.

(c)

— — Vasari schrieb] Die erste Ausgabe seines Werks, die er selbst besorgte, ist von 1566 in Fiorenza appresso i Giunti; worin er von der Erfindung der Oelmalerey an zwey Orten handelt. Einmal überhaupt in dem 21sten Kapitel der Einleitung; das andremal umständlicher in dem Leben des Antonello da Messina. Und dieses Werk, diese Orte dieses Werkes sind es, über welche ich mit meinen Nachforschungen nie hinauskommen können. Denn auch diejenigen, welche mich nicht auf den Vasari verwiesen, verwiesen mich doch auf Schriftsteller, die zuverläßig aus dem Vasari geschöpft hatten.

Auf einen Peter Opmeer z. E., in dessen Opero chronologico unter 1410 von den Brüdern Eyck zwar gesagt wird, quorum ingeniis primum excogitatum fuit, colores terere oleo lini. Allein, da das Werk des Opmeer erst 1611, mit der Fortsetzung des Laurentius Beyerlink ans Licht kam; da es Opmeer bis 1671 selbst ausgearbeitet: so sieht man leicht, daß er den Vasari gar wohl brauchen können. Ja es scheinet sogar, daß der Herausgeber die ganze Stelle nach dem Carl van Mander verändert und erweitert habe, dessen Schilderbuch indeß 1604 erschienen war. Denn es sind Umstände eingeflochten, die nur Mander hat, und aus Opmeern nicht haben konnte. Zu geschweigen, daß die in Holz geschnittenen Bildniße der Brüder Eyck offenbar aus dem Mander genommen sind.

Oder sie verwiesen mich auf einen Dominicus Lampsonius, dessen lateinische Verse unter das Bildniß des Johann von Eyck, Boullart (Acad. des Sc. et des Arts T. II. p. 377) anführet.

Ille ego, qui laetos oleo de semine lini
Expresso docui Principes miscere colores
Huberto cum fratre. Novum stupuere repertum,
Atque ipsi ignotum quondam fortassis Apelli,
Florentes opibus Brugae: mox nostra per omnem
Diffudi late probitas non abnuit orbem.

Denn diese Zeilen sind aus den Elogiis in Effigies Pictorum celebrium Germaniae inferioris, die Lampsonius erst 1572 zu Antwerpen drucken lassen; und stehen also der Autorität des Vasari ebenfalls nach. Nur das bescheidene fortassis ist ihnen eigen.

Kurz, noch kenne ich keinen einzigen Flandrischen oder Holländischen Schriftsteller, der seinen Landsleuten die Erfindung der Oelmalerey beylegte und vor dem Vasari geschrieben hätte. Der beste und umständlichste Flandrische Annalist vor dem Vasari, Jakob Meyer, welcher 1552 starb, und dessen Rerum Flandricarum libri XVII., welche bis auf 1477 gehen, 1561 gedruckt worden, hat kein Wort davon. Und wenn man meynet, daß er die Sache nicht für würdig geachtet, diesem seinem großen Werke einverleibt zu werden: so setze ich hinzu, daß er auch in seinem kleinern vorläufigen Werke, den Flandricarum rerum Tomis

X, das 1533 zu Brügge gedruckt worden, nichts davon hat, wo er doch (Tomo IX. Fol. 45.) die beste Gelegenheit dazu gehabt hätte, indem er Brügge wegen seiner kunstreichen Maler und Bildhauer rühmet, die nach Dännemark und Norwegen und anderen entfernten Ländern verschrieben würden.

Hingegen wird man nach Bekanntwerdung des Vasari, daß ist nach 1566, kaum eine kahle Chronike, kaum ein kleines Geschichtsbuch von Flandern oder Holland finden, in welchem man der Erfindung der Brüder Eyck nicht sorgfältig, und meistens mit den abentheuerlichsten Lobsprüchen gedacht hätte.

(d)

Sogar Carl van Mander — haben soll.] „Johann von Eyck, sagt Mander, ist zu „Brügge in gutem Alter gestorben, und liegt in „der Kirche des h. Donatus begraben, allwo an einer Säule folgende Grabschrift auf ihn zu lesen."

Hic jacet exima clarus virtute Joannes,
In quo picturae gratia mira fuit.
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.

Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles:
Arte illi inferior ac Policletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Qui talem nobis eripuere virum.
At cum sit lachrymis incommutabile fatum,
Vivat ut in coelis inde precare Deum.

Schwerlich

Schwerlich wohl ist diese Grabschrift gleich nach dem Tode des Künstlers gemacht worden; denn die Verse sind doch schon um ein gutes besser, als sie in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, dasiger Gegend gewöhnlich ausfielen. Sie würde also kaum sehr glaubwürdig seyn, wenn sie auch mit ausdrücklichen Worten der Erfindung des Johann von Eyck erwähnte. Wohl aber ist sie, da sie solches unterläßt, ein starker Beweis darwider. Denn man sieht leicht, daß dieses keiner von den Fällen ist, wo der Beweis vom Stillschweigen hergenommen, nichts beweiset. Hier beweiset er alles; und es ist schlechterdings unglaublich, daß man zu der Zeit, da diese Grabschrift verfertigt worden, bereits die große Meynung von dem Verstorbenen gehabt hätte, und dennoch in seinem Ehrengedächtnisse auch nicht mit einem Worte darauf angespielet haben sollte. In der alten Flämischen Grabschrift auf den Hubertus von Eyck, welcher in der Johannis Kirche zu Gent begraben liegt, und die van Mander gleichfalls beybringt, ist eben so wenig einige Spur davon zu finden; so vielen Antheil er an der Erfindung seines Bruders auch immer soll gehabt haben.

Was ich sonst überhaupt von der Erzählung des van Mander sage, wird aus der Zusammenhaltung mit der Nachricht des Vasari einem jeden einleuchten. Mander schrieb einige dreyßig Jahre nach dem Vasari, und doch ist er nichts als der Nachschreiber des Vasari; einige Kleinigkeiten ausgenommen. Denn selbst dieses, daß er die Nach-

Läßigkeit des Vasari in Bemerkung der Zeit verbes-
sert, ist eine Kleinigkeit; weil er sie wirklich blos
nach Gutdünken verbessert, ohne den geringsten hi-
storischen Grund dazu anzuführen, oder zu haben.
Denn er mag immer sagen: Der tydt wanneer
Joannes d'Oly - verwe gevonden heeft, is
gheweest by al dat ick vinden en overlegghen
can, Ao. 1410: so hat er doch dieses Datum nur
ungefähr aus der Lebenszeit des Grafen von Flan-
dern geschlossen, dessen Geheimerrath Johannes von
Eyck soll gewesen seyn. Wenigstens hat er es ge-
wiß nicht aus der Prüfung aller damals in den
Niederlanden noch vorhandenen alten Gemälde: und
dennoch ist es, auf sein blosses Ansehen, die allge-
mein angenommene Epoche der Oelmalerey gewor-
den. Denn ich wüßte nicht, daß ein einziger neu-
rer Geschichtschreiber der Malerey eine Anmer-
kung genutzt oder auch nur wiederholet hätte, die
ich bey dem Aubertus Miräus gemacht finde.
In dieses Chroni Belg. nämlich, unter dem Jah-
re 1410, lese ich folgende merkwürdige Stelle. Jo-
annes Eickius et frater ejus Hubertus, pic-
tores eximii, Brugis florent. Horum alter
Joannes, oleo ex lini seminibus extuso,
picturae colores primus miscuisse, atque aeter-
nos, ut sic dicam, adversus aevi injuriam
reddidisse creditur. Praeclarum hoc inventum
plerique ad. an. 1410 referunt: sed ante an-
num 1400 illud in Belgio saltem apud pic-
tores quosdam in usu fuisse, convincunt ve-
tustiores tabellae coloribus oleo mixtis depictae,
atque in his una, quae in templo Francisca-
norum Lovanii spectatur, cujus quidem auctor

sive pictor an. 1400 notatur obiisse. Ob Houbraken, in der neuen Ausgabe des van Mander, zu Berichtigung seines Autors, dieses angeführt habe, weiß ich nicht; weil ich dieselbe Ausgabe nicht in Händen habe. Eben so wenig weiß ich, ob er oder ein anderer etwas zum Besten des Johann von Eyck darauf erwidert habe. Ich gestehe vielmehr, daß ich auch nicht einmal absehe, was man darauf erwidern könne. Denn wenn es mit diesem Oelgemälde zu Löven seine Richtigkeit hatte; wenn der Urheber desselben bereits 1400 gestorben war: ist Johann von Eyck mit seinen Anwälden nicht hierdurch allein schon sachfällig?

(e)

Grabschrift des Antonello von Messina.] Diese Grabschrift, wie sie Vasari in dem Leben des Antonello beybringet, dessen Reise nach Flandern, um das Geheimniß des Johann von Eyck zu erforschen, sich ebenfalls nur auf das Zeugniß des Vasari gründet, ist folgende.

D. O. M.

Antonius pictor, praecipuum Messanae suae et Siciliae totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italicae picturae contulit: summo semper artificum studio celebratus.

Wenn Antonello, nach dem Vasari, zu Venedig gestorben: so wird ihm diese Grabschrift auch wohl zu Venedig seyn gesetzt worden. Daß es aber Vasari nicht genauer anzeigt, in welcher Kirche, an welchem Orte daselbst, sie zu finden, ist ihm kaum zu verzeihen. Doch er hat in dem Leben dieses Künstlers sich noch weit unverzeihlichere Fehler der Unterlassung zu Schulden kommen lassen, worunter Malvasia lieber, ich weiß nicht welche Absicht argwohnen möchte. (Fels. pittr. T. I. p. 28.) Und wahr ist es, daß er besonders durch die unbestimmte Anzeige, wenn Antonello gelebt und gestorben, die ganze Erzählung von dessen Reise nach Flandern, und von der Erfindung des Johann von Eyck, in so fern sie mit dieser Reise in Verbindung stehet, schwankend und verdächtig gemacht hat. Denn wenn Celano, in der oben angeführten Stelle (Anmerk. b.) behauptet, daß die Reise des Antonello, nach Angabe des Vasari, nicht vor 1434 könne geschehen seyn: so behauptet Malvasia gar, daß sie nicht vor 1444 könne Statt gefunden haben. Was aber Celano von dem Giov. Bellini sagt, der das Geheimniß vom Antonello gelernt, und doch erst um 1490 angefangen haben soll, in Oel zu malen, kann auf den Vasari nicht gehen, sondern muß dem andern Lebensbeschreiber des Bellini, dem Ridolfi, gelten. Vasari sagt so etwas nirgends; und eben so wenig kann ich den Ort finden, auf welchen van Mander zielet, wenn er sagt. Daer Vasari oft zynen Drucker in mist, die dise vindinghe een hondert Jaar jongher beschryft te wesen. Jahrzahlen, bey welchen sich der Setzer vergriffen haben könnte, und die sich

auf die Erfindung der Oelmalerey bezögen, sehe ich bey ihm überall nicht.

Wäre es aber auch Wunder, wenn Vasari in noch so große Widersprüche gefallen wäre? Er nahm in seine Geschichte eine völlig unwahre alte Sage auf: und Wunder wäre es vielmehr, wenn sich diese unwahre Sage durch nichts verriethe.

Ja, wer weiß, ob die ganze Reise des Antonello von Messina auch noch einmal das war? Nämlich, alte Sage. Vielleicht war sie nichts als eine bloße Vermuthung, ein bloßer Einfall des Vasari, auf den ihn die Grabschrift des Antonello brachte. Er hatte einmal als ausgemacht sich in den Kopf gesetzt, daß die Oelmalerey in Flandern durch Johann von Brügge erfunden worden: wie sollte er nun das Lob, das dem Antonello in seiner Grabschrift ertheilet ward, quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italicae picturae contulit, anders damit vergleichen, als daß er ihn eine glückliche Reise nach dem ausländischen Geheimniße thun läßt?

Gleichwohl muß man eingestehen, daß diese Worte der Grabschrift so etwas keinesweges besagen. Antonello kann gar wohl der italienischen Malerey das Geheimniß der Oelfarben zugebracht haben, sie damit bereichert haben: ohne sie aus einem fremden Lande nach Italien geholt zu haben. Er kann sie selbst erfunden, und selbst in Italien erfunden haben. Diese Auslegung leiden die Worte gar wohl.

Ohne Zweifel wird es auch dieses seyn, worauf sich die Sicilianer vornehmlich gründen, wenn sie ihren Antonello nicht blos für den ersten Schüler des Erfinders, sondern für den Erfinder selbst gehalten wissen wollen. Ich bedaure, daß ich das Werk, in welchem ein mehreres hievon stehen soll, (nämlich die Sicilia inventrice des Auria und vornehmlich die Zusätze des Mongitore) nicht nutzen kann.

(f)

Aus Verdruß, daß ihm seine Tafel geborsten.] Die Worte des Vasari sind, in dem Leben des Antonello, diese. Hora havendo, nämlich Johann von Brügge, als er noch mit Wasserfarben malte, aber zu guten Firnissen schon mancherley Versuche gemacht hatte, una volta fra l'altre durato grandissima fatica in dipingere una tavola, poiche l'hebbe con molta diligenza condotto a fine, le diede la vernice, e la mise a seccar al sole, come si costuma. Ma ó perche il caldo fusse violente, o forse mal comesso il legname, o male stagionato, la detta tavola si aperse in sulle commettiture di mala sorte. La onde, veduto Giovanni il nocumento, che si haveva fatto il caldo del sole, delibero di far sì, che mai più gli farebbe il sole sosì gran danno nelle sue opere. E così recatosi non meno a noia la vernice, che il lavorare a tempera, cominció a pensare di trovar modo di fare una sorte di vernice, che seccasse all' ombra, senza mettere al sole

le sue pitture. Onde poiche hebbe molte cose sperimentare, e pure e mescolate insieme, alla fine trovó, che l'olio di seme di lino, e quello delle noci, fra tanti, che n'have-va provati, erano più secativi di tutti gli altri. Questi dunque bolliti con altre sue misture, gli fecero la vernice, che egli, anzi tutti i pittori del mondo havevano lungamente desiderato. Dopo fatto sperienza di molte altre cose, vide, che il mescolare i colori con queste sorti d'olii, dava loro una tempera molto forte; e che secca non solo non temeva l'acqua altrimenti, ma accendeva il colore tanto forte, che gli dava lustro da per se senza vernice. E quello, che più gli parve mirabile, fù, che si univa meglio, che la tempera infinitamente. Per cotale inventione rallegrandosi molto Giovanni u. ſ. w. Es war alſo freylich nicht ein bloſes Waſſergemälde, ſondern ein mit einem Firniß überzogenes Waſſergemälde, welches Johann an der Sonne trocknete. Aber dieſer Firniß war doch nicht der gewöhnliche aus Leinöl; ſondern den Firniß aus Leinöl erfand Johann erſt, um ſeine Gemälde im Schatten trocknen zu können. Ja dieſe Erfindung des Firnißes aus Leinöl war es, welche ihm zu der wichtigern Erfindung, die Farben ſelbſt ſogleich mit Leinöl abzureiben, Gelegenheit gab. Wem dieſes begreiflich iſt, dem ſey es. Und doch erzählt auch van Mander die Sache vollkommen eben ſo: kleine Verbrämungen ausgenommen, wie ſie der Ausſchreiber, der gern nicht Ausſchreiber ſcheinen will, zu machen pflegt. Auch ihm heißt Johann von Eyck ein ſo glückli-

cher chymischer Untersucher, dat hy te weghe bracht, zyn Ey oft Lym-verwe te vernissen, met eenigh vernis ghemaeckt met eenige Olyen, dat welcke den volcke seer wel beviel, om dat het werck soo een schoon blinckende glans hadde. Nae dit secreet hadden in Italien veele vergheefs ghesocht: want sy de rechte maniere niet en vonden. Het is eens ghebeurt, dat Joannes hadde gemaeckt een Tafel, daer hy grooten tydt, vlyt en arbeydt in hadde ghebruyckt (gelyck hy altyts met groote netticheyt en suyverheyt zyn dinghen dede.) Dese Tafel op gedaen wesende, heftse nae zyn nieu inventie, en ghelyck hy nu ghewoon was, vernist, en steldese te drooghen in de Sonne, maer of de penneelen niet wel ghevoeght en ghelymt en waeren, oft de hitte der Sonnen the gheweldich, de Tafel is in de vergaderinghen ghebórsten, en van een gheweken. Joannes was seer t'onvreden, dat zynen arbeydt door de Sonne so verloren, en te niete was, en nam vor hem te maecken, dat sulcke schade door de Sonne hem niet meer en soùde obercomen: des hy d'Ey-verwe en 't vernissen vyandt wordende, eyndelyck gingh ondersoecken en overlegghen om eenigh vernis te maken, dat in huys en uyt de Sonne drogen mocht. Doe hy nu veel Olyen, en ander dinghen in der natuere hadde vast ondersocht, vont hy de Lynsaet en Nootoly de drooghenste van allen de wesen: dese dan siedende met eenighe ander stoffen die hy daarby dede, maeckte

den besten vernis van der Weerelt. En also sulke werckende wacker gheesten, verder en verder soeckende, nae volcomenheydt trachten, bevont hy met veel ondersoekkens, dat de verwe ghemenghelt met sulcke Olyen haer seer wel liet temperen, en wel hardt drooghde, en drooghe wesende, het water wel verdraghen mocht, dat d'Oly oock de verwen veel levender maeckten, en van selfs een blinckenheyt deden hebben, sonder dat mense verniste u. s. w. Eines zwar ist bey dem Holländer etwas mehr, als eine blose kleine Verbrämung seines Originals. Es ist Uebertreibung, Verfälschung. Nämlich, wenn Vasari blos sagt, daß Johann von Eyck Anfangs nur den Firniß aus Leinöl oder Nußöl erfunden habe: so läßt ihn Mander nicht allein diesen, sondern auch den Firniß überhaupt erfinden. Vasari nennet mehr als einen ältern italienischen Maler, der sich des Firnisses bedienet; und bekannt ist, aus dem Plinius, daß schon Apelles einen Firniß brauchte, mit welchem es ihm niemand gleich thun konnte. Aber das alles vergißt oder verschweigt Mander, um seinen Erfinder desto mehr erheben zu können. Vasari sagt hienächst gar nicht, woraus der allererste Firniß bestanden: aber Mander sagt es ausdrücklich, daß er ebenfalls met eenige Olyen gemaeckt geweesen. Nun möchte ich doch diese Oele wissen, deren sich Johann von Eyck vor dem Leinöle oder Nußöle dazu hätte bedienen können, und welche zugleich weit schwerer trockneten als Leinöl oder Nußöl. Doch wozu diese langweilige Bestreitung? Ich will in der Anmerkung (x) der Sache auf einmal ein En-

de machen, und durch eine Stelle aus unserm Theophilus zeigen, daß auch der Firniß aus Leinöl schon längst erfunden gewesen. Aber freylich mußte Vasari weislich den Johann von Eyck erst zum Erfinder dieses Firnisses machen, ehe er ihn zum Erfinder der Oelfarben selbst machte. Denn wenn er hätte zugeben oder auch nur vermuthen lassen sollen, daß jener Firniß schon längst erfunden und im Gebrauche gewesen: so empfand er wohl, daß man schwerlich begreifen würde, wie man nicht auch sofort den kleinen Schritt zu den Oelfarben sollte gethan haben. Und so sieht man auch hier, daß sich keine Unwahrheit behaupten läßt, ohne ihr zu Liebe noch andere Unwahrheiten zu erdichten.

(g)

Geheimniß — — mitzutheilen einerley gewesen.] Vasari selbst hat sich bey Erzählung dieses Umstandes nicht enthalten können, den nämlichen Einwurf zu haben, und zu äußern. Sparsa, fährt er fort, non molto dopo la fama dell' inventione di Giovanni, non solo per la Fiandra, ma per l'Italia e molte altre parti del mondo, mise in desiderio grandissimo gli artefici di sapere in che modo egli desse all' opere sue tanta perfettione. I quali artefici perche vedevano l'opere, e non sapevano quello, che egli si adoperasse, erano costretti a celebrarlo, e dargli lode immortali, e in un medesimo tempo virtuosamente invidiarlo: e massimamente, che egli per un tempo non volle da niuno esser veduto lavorare, ne in-

segnare a nessuno il segreto. Ma divenuto vecchio, ne fece gratia finalmente a Rugieri de Bruggia suo creato e Rugieri ad Ausse suo discepolo, e a gli altri de quali si parlo, dove si ragiona del colorire a olio nelle cose di pittura. Ma con tutto ció, se bene i Mercanti ne facevano incetta, e ne mandavano per tutto il mondo a Principi, e a gran personaggi con loro molto utile, la cosa non usciva di Fiandra. E ancorache cotali pitture havessino in se quell' odore acuto, che loro davano i colori, e gli olii mescolati insieme, e particolarmente quando erano nuove, onde pareva, che fosse possible a conoscergli, non peró si trovó mai nello spatio di molti anni. Und womit beantwortet er dieſen Einwurf? Mit nichts. Gerade, als ob ihn anführen, auch ihn beantworten hieße! Gerade, als wäre ein ſolches obſchon durch ein bloſes dennoch gehoben! Und eben ſo macht es van Mander, wie man leicht denken kann, wenn er, bey Gelegenheit des an den König Alphonſus nach Neapolis geſchickten Gemäldes, ſagt: Om dit wonderlyck nieuw werck te sien, was grooten, toeloop van den Schilders, gelyck elders oock. En hoewel d'Italianen vast toesaghen, met alderley opmerckinghe, en rickende daer aen, wel bevoelden een starckachtige roke, die d'Oly met den verwen ghemenght van haer gaf, so bleef hun dit secret evenwel verborghen.

(h)

— — welches Feller anzeigte.] In

seinem Catalogo Codicum MSStorum Bibliothecae Paulinae in Academia Lipsiensi (Lips. 1686. 12.) und zwar nicht blos in dem Verzeichnisse der Handschriften selbst, S. 255. sondern vornehmlich in der Vorrede, wo er die vorzüglichsten derselben, welche als die eigenthümlichen Seltenheiten dieser Bibliothek zu betrachten, anführet. Inter medicos, sagt er, non sine gaudio inveniebam Theophili monachi librum de arte colorandi ac coquendi vitra, quam plane intercidisse hodie nonnulli asserunt. Diesen Titel gibt ihm Feller, wie gesagt, in der Vorrede, in dem Verzeichnisse aber gibt er ihm den, welchen ich in dem Texte anführe.

Nun fanden sich auch bald Gelehrte, welche beflissen waren, Fellers Anzeige von einem so merkwürdigen Manuscripte weiter zu verbreiten.

Sofort das Jahr darauf (1687) hob es Morhof in seinem Polyhistor (T. I. Lib. I. Cap. VII. §. 32.) aus dem ganzen Fellerschen Catalogus einig und allein aus. Theophili Monachi liber de arte colorandi ac coquendi vitra, schrieb er, quem plane intercidisse nonnulli existimant, merito conferendus cum illis, qui hodie de eodem argumento scripserunt. Aber indem er einen einzigen Buchstaben bey Fellern falsch las, sagte er etwas, was diesem nie in den Sinn gekommen war, zu sagen. Für quam plane intercidisse nonnulli existimant, nämlich artem colorandi vitra; las er quem plane, nämlich Theophili librum.

Und schon Bayle hatte, bey Anzeige der Fellerischen Schrift in seinen Nouvelles de la Republ. des Lettres (Sept. 1686) des Theophilus mit erwähnet.

Was mich aber Wunder nimmt, und was ich bedaure, ist dieses, daß Feller selbst die Handschrift des Theophilus einem Gelehrten zu zeigen vergaß, der gerade der Mann dafür gewesen wäre. Ich meyne den Jak. Tollius, der ihn im Jahr 1687 besuchte, und dem er sonst alle Schätze der Bibliothek vorlegte. (Tolli Epist. Itiner. III. p. 64.)

Noch mehr wundert mich, daß Montfaucon in dem Auszuge, welchen er in seiner Biblioth. Bibliothecarum Manuscriptorum (T. I. p. 594) aus dem Fellerschen Catalogus mittheilet, den Theophilus übersehen können.

(i)

—— der Act. Erud. —— näher bekannt machte.] Vermuthlich war dieser Verfasser ebenfalls Feller, welcher an den Actis Erudit. mit arbeitete, und besonders die antiquarischen Artikel besorgte. Als er nun (Mens. Aug. a 1690. p. 414.) die Vetera Monimenta des Ciampini, deren erster Theil zu Rom in eben diesem Jahre erschienen war anzeigte, und den Antonio Neri nennte, den Ciampini als den vornehmsten Schriftsteller von der Glasmacherkunst anführet, setzte er hinzu: Tacere autem hoc loco non possumus, extare hodieque in Bibliotheca Paulina Lipsiensi co-

dicem membranaceum MSCtum Theophili Monachi de coloribus et de arte colorandi vitra, qui et inter libros Medicos n. 21. recensitus est a clariss. Fellero nostro in Catalogo Codicum MSSctorum Paulinorum p. 255. qui eundem codicem et inter rariora Paulinae MSSCta, in praefatione ad Lectorem retulit. Est autem isthoc libri initium: Theophilus humilis presbyter, servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi, omnibus mentis desiderantibus vacationem utili manuum occupatione et delectabili novitatum meditatione declinare etc. retributionem caelestis praemii etc. Libri hujus Artis Vitriariae sunt tres, I. de coloribus et eorum mixtura, XXXVIII. constans capitulis; II. de constructione furni ad operandum vitrum, et instrumentis hanc in rem necessariis, qu XXXIV. capitulis absolvitur, quorum XIX. est de vitro, quod Musinum, (ita enim semper in hoc libro legimus, non Musivum) opus decorat. III. de limis, de vasculis ad liquefaciendum aurum et de nigello imponendo et poliendo, sed in quo reliqua capitula post septimum desiderantur, quemadmodum et in libro II. capitula quinque, XII. nempe, XIII. XIV. XV. et XVI. deesse deprehenduntur. Sed hoc obiter indicasse sufficiat, ne solus Antonius Nerius scripsisse de

hac arte videri queat. Was in dieser nähern Nachricht nicht so ist, wie es seyn sollte, wird man zum Theil aus der Anmerkung (o) ersehen; umständlicher aber an einem andern Orte. Nach ihr wüßte ich nicht, daß irgendwo weiter des Theophilus wäre gedacht worden.

(k)

—— in der Königlichen Bibliothek zu Paris.] Die Kenntniß davon habe ich aus dem Catalogo Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Regiae (T. IV. p. 273. Paris e Typographeo reg. fol. 1744.) allwo die Handschrift, in welcher ich unsern Theophilus vermuthe, folgendermaßen angegeben wird.

VI MDCCXLI.

Codex chartaceus, olim Bigotianus. Ibi continentur:

1) Experimenta 118 de coloribus: praemittitur tabula ordine alphabetico digesta, de vocabulis synonymis et aequivocis colorum, eorumque accidentium.

2) Theophili liber de omni scientia picturae artis.

3) Petri de Sancto Audemaro liber de coloribus faciendis.

4) Heraclii libri tres de coloribus et de artibus Romanorum.

5) Libellus de compositione colorum: authore Joanne Alcerio.

6) Differentes receptes sur les couleurs, recueillies per Jean le Begue, Creffier de la Monnoye de Paris.

Is codex anno 1431. exaratus est.

Es sollte mich sehr freuen, wenn es mit meiner Vermuthung seine Richtigkeit hätte, und das zweyte Stück dieser Handschrift das nämliche Werk wäre, worauf sich meine gegenwärtige Erörterung gründet. Denn so würden neugierige Liebhaber auch in dieser Entfernung Gelegenheit haben, sich mit ihren eigenen Augen zu überzeugen. Noch mehr aber würde mich es freuen, wenn ich hierdurch veranlaßte, daß ein Gelehrter, welchem die Künste nicht gleichgültig sind, oder ein Künstler, dem die geringe dazu erforderliche Gelehrsamkeit nicht fehlet, (und wo müssen Männer dieser Art häufiger anzutreffen seyn, als in Paris?) daß, sage ich, ein solcher Mann sich gefallen ließe, nicht blos den Theophilus, sondern auch die übrigen Stücke dieser Handschrift genauer anzusehen, und der Welt das nähere davon mitzutheilen. Es könnte leicht kommen, daß er unter andern das vierte Stück eben so wichtig und interessant fände, als ich den Theophilus gefunden habe. Mir scheint wenigstens der Titel ich weiß nicht was zu versprechen: de artibus Romanorum. Und wenn auch dieser Heraclius nur so alt wäre, als Theophilus: auch dann könnten sehr viel Nachrichten darin stehen, nach welchen wir uns jetzt vergebens umsehen.

Die

Die Jahrzahl 1431 scheint die Zeit anzudeuten, in welcher Jean le Begue alle diese Schriften zusammenschrieb. Gesetzt also auch, daß sie sich insbesondere mit auf die Abschrift des Theophilus beziehet: so wird man gleichwohl sie noch immer alt genug finden, um das, was ich aus diesem Verfasser wider die vermeynte neuere Erfindung anführe, selbst alsdenn gelten zu lassen, wenn wir hier in Deutschland auch keine weit ältere Abschriften aufzuweisen hätten.

(1)

— — Gesner — — auf den Agrippa.) Conr. Gesneri Biblioth. Universalis (Tiguri 1545) p. 614. Theophilus quidam pulcherrimum de vitrificatoria librum conscripsit. Henr. Corn. Agrippa. Die Stelle, wo Agrippa des Theophilus erwähnet, hat Gesner nicht genauer angegeben. Sie findet sich aber in dessen Buche de Vanitate scientiarum, und zwar gegen das Ende des 96sten Kapitels de Alcumistica, wo er, nachdem er alles mögliche Böse von der Alchymie gesagt, doch endlich hinzufügt: Non inficior, ex hac arte multa admodum egregia artificia ortum habere traxisseque originem. Hinc acieri, cinnabrii, minii, purpurae, et quod aurum musicum vocant, aliorumque colorum temperaturae prodierunt; huic auricalcum et metallorum omnium mixtiones, glutimina et examina et sequestrationes debemus; bombardae formidabilis tormenti inventum illius est; ex ipsa prodiit vitrificatoria

nobilissimum artificium, de qua Theophilus quidam pulcherrimum librum conscripsit.

(m)

—— Simler fügte hinzu —) Append. Bibl. Corn. Gesneri (Tiguri 1555.) fol. S. 3. THEOPHILI monachi Libri III. Primus de temperamentis colorum, secundus de ratione vitri, tertius de fusoria et metallica. Extant apud Georgium Agricolam in pergamenis, et in Cella veteri monasterio, quae Bibliotheca Lipsiam translata est. Idem Theophilus in tractatu diversarum artium adducitur, in libro qui inscribitur Lumen animae. Ich wäre sehr begierig zu wissen, woher Simler diese Nachricht genommen. Die natürlichste Vermuthung ist, daß er sie aus dem G. Agricola habe, der in seinen Werken mehr als eine Gelegenheit finden können, des Theophilus und seiner Handschrift zu gedenken. So wird es auch wohl seyn; ob ich gleich bekennen muß, daß ich die Stelle, alles angewandten Fleißes ohngeachtet, noch nicht finden können. Daß sie da nicht ist, wo er von dem Glasmachen gelegenlich handelt, glaube ich versichern zu können.

(n)

—— daß es ihn anführte.] Dieses Lumen Animae ist ein höchst seltenes Buch, ob es gleich nach dem Mettaire zweymal soll gedruckt seyn: nämlich 1477 und 1479. Allein ich zweifle

an der letztern Ausgabe. Keiner von denen, die gefliſſentlich von raren Büchern geſchrieben haben, gedenkt ſeiner. Auch Fabricius ſcheinet es nur aus einer Anführung des Colomeſius zu kennen, wenn er es mit demſelben zu einem Werke des Matthias Farinator macht, welcher um 1320 blühte.

Würde alſo unſers Theophilus in dieſem Werke gedacht, ſo müßte er nach beſagter Angabe von dem Alter ſeines Verfaſſers wenigſtens im dreyzehnten Jahrhunderte gelebt haben. Allein, wie geſagt, der Theophilus, deſſen Breviarium diversarum artium verſchiedentlich darin angeführet wird, da dieſes Breviarium gewiß nicht unſer Werk iſt, wie aus den angezogenen Stellen erhellet, muß daher auch nicht nothwendig unſer Theophilus ſeyn.

Wäre er es aber inzwiſchen doch: nun ſo würde er ſchon hieraus vielleicht für noch älter angenommen werden müſſen. Denn kurz, ich weiß gewiß, daß Colomeſius und Fabricius ſich irren, daß ſich alle irren, welche das Lumen animae für ein Werk des Farinators halten. Es iſt älter als Farinator, der es blos in eine bequemere Ordnung gebracht zu haben ſelbſt bekennet. Den Beweis hiervon und Proben, welchen eigenen Werth dieſes alte Werk ſelbſt hat, gebe ich anderwärts.

(o)

—— die jüngere der Pauliner Bi-

bliothek.] Ich habe sie durch die gütige Vermittelung des Herrn D. Ernesti selbst vor mir. Daß es die nämliche sey, welche ehedem, nach Simlern, in der Bibliothek des Klosters Alten-Zelle gewesen, daran ist wohl kein Zweifel. Welche große Lücken sie habe, wird in den Actis Erudit angezeigt; und diese Lücken sind Schuld, daß daselbst, besonders von dem dritten Buche, nur ein sehr unvollständiger Begriff hat gegeben werden können. Ja sie sind ohne Zweifel auch Ursache, daß das ganze Werk darüber vernachläßiget worden. Bey denen, welche sich mitten in dem zweyten Buche finden, sehe ich von einer alten doch jüngern Hand, als von der das Manuscript selbst ist, folgende Worte hinzugeschrieben: Hic deficit subtilior pars et melior et vtilior totius libri, pro qua si quidem haberent darent mille florenos. Wenn nun also ein Gelehrter zu Leipzig den Theophilus auch noch so wohl kannte: wie konnte er Lust haben, ihn aus einer Handschrift an das Licht zu bringen, in welcher gerade das Beste und Nützlichste fehlet?

(p)

—— die unsrige und ältere —] So wie die Leipziger Handschrift die nämliche aus Alten Zelle ist: so vermuthe ich, daß die unsrige keine andere seyn werde, als die, nach Simlern, George Agricola ehedem besessen. Sie gehöret zu den Handschriften des Marquardus Gudius. Warum man aber nie gehöret, weder daß sie Gudius gehabt, noch daß sie gegenwärtig in unsrer Bibliothek sich befinde, ist ohnstreitig dieses die Ursache,

weil man in den gedruckten Verzeichnissen der Manuscripte des Gudius sie mit anzumerken vergessen hatte. Sie macht nämlich keinen eigenen Band aus, sondern ist mit der Handschrift des Vitruvius zusammengebunden, welche in dem gedruckten Verzeichnisse in Quart, unter den Lateinischen die 249ste, in dem in Octav aber die 238ste ist. Ich sage hier von ihr nichts weiter, als daß sie die Lücken nicht hat, welche den Werth der Leipziger Handschrift so sehr verringern.

(q)

—— Tutilo, Theophilus wäre.] Welch ein großer Maler, welch ein allgemeiner Künstler Tutilo gewesen, ist bekannt. Man sehe von ihm die Geschichtschreiber des Klosters St. Gallen, die man in dem ersten Bande der Script. Rer. Alam. des Goldast beysammen findet. Nun lese ich zwar nirgends, daß er von einer der verschiedenen Künste, welche er übte, etwas schriftlich hinterlassen: warum könnte es aber demohngeachtet nicht seyn?

Der Name Tutilo, ist deutsch. Er kömmt in dem Catalogo nominum propriorum, quibus Alamanni quondam appellati, vor, den Goldast, aus einer alten Handschrift zu St. Gallen, abdrucken lassen; (T. II. Sc. R. A.) und zwar in dem ersten Kapitel, welches diejenigen Namen enthält, die in Alamannia Theutonica üblich gewesen. Und hieraus denke ich, erhellet allein schon genugsam, mit welchem Rechte die Benediktiner den Tutilo in ihre Histoire litteraire de la France gezogen haben.

Die Ableitung des Namens aber, auf die ich mich bey der angegebenen Bedeutung gründe, wird man leicht errathen. Nur hätte ich mich ohne Zweifel weniger positiv darüber ausdrücken sollen.

(r)

—— petula stanni.] Petulam nennet unser Verfasser durchgehends, was bey andern Schriftstellern der mittlern Zeit petulum heißt: vermuthlich von πεταλον. Petulae auri sind ihm also Goldblätter, die er in dem 21ten Kapitel des ersten Buchs umständlich zu schlagen und aufzutragen lehret. Petulae stanni aber dergleichen Blätter aus dem feinsten Zinn, die er, in Ermanglung des Goldes, in dem folgenden Kapitel zu machen und mit einer Goldfarbe zu überziehen anweiset.

Eigene Goldschläger gab es zu der Zeit des Theophilus noch nicht. Sondern der Maler oder Künstler, welche Goldblätter brauchte, mußte sie sich selbst verfertigen. Die Weise, wie er dabey zu Werke ging, war im Grunde eben die, welche noch jetzt im Gebrauche ist: nur beschwerlicher vermuthlich, indem er kein Ziehwerk hatte, sondern alles, vom Anfange an, mit dem Hammer zwingen mußte. Hier ist die ganze Stelle aus dem 21sten Kapitel, in welcher mir besonders die Materie, die er zu seinen Quetschformen nahm, und die Art, wie er diese zu der Ausdehnung des Goldes dienlicher machte, anmerkungswürdig scheinet. Tolle pergamenam graecam, quae fit ex lana ligni, et fricabis eam ex utraque parte cum rubro

colore, qui comburitur ex ogra, minutissime trito et sicco, et polies eam dente castoris sive ursi, vel apri, diligentissime, donec lucida fiat, et idem color ipsa fricatione adhaereat. Deinde incide forcipe ipsam pergamenam per partes quadras ad latitudinem quatuor digitorum, aequaliter latas et longas. Postmodum facies eadem mensura ex pergameno vituli, quasi marsupium et fortiter consues, ita amplum, ut multas partes rubricatae pergamenae possis imponere. Quo facto tolle aurum purum et fac illud attenuari malleo super icudem aequalem diligentissime ita, ut nulla sit in eo fractura, et incide illud per quadras partes ad mensuram duorum digitorum. Deinde mittes in illud marsupium unam partem rubricatae pergamenae, et super eam unam partem auri in medio, sicque pergamenam et rursus aurum; atque ita facies donec impleatur marsupium, et aurum semper sit in medio commixtum. Dehinc habeas malleum fusilem ex aurichalco, juxta manubrium gracilem et in plana latum, unde percuties ipsum marsupium super lapidem magnum et aequalem, nongraviter sed moderate, et cum saepius respexeris, considerabis, utrum velis ipsum aurum omnino tenue facere, vel mediocriter spissum. Si autem supercreverit aurum in attenuando et marsupium excesserit, praecides illud forcipe parvulo et levi, tantummodo ad hoc opus facto. Haec est ratio aureae petulae. Quam cum secundum libitum tuum attenuaveris, ex ea incides forcipe par-

ticulas quantas volueris et inde ornabis coronas circa capita imaginum, et stolas et oras vestimentorum, et cetera ut libuerit. —

(s)

Vasari sagt von Margaritone.] Das nämliche, versichert auf Treu und Glauben des Vasari, auch van Mander; und auf Treu und Glauben des van Mander und Vasari, versichern es alle, die dieses alten Meisters gedenken.

(t)

—— daß er blose Leinewand nahm —] Und auch dieses, daß man sich, in Ermanglung der Häute, der Leinwand bedienen könne, sagt Theophilus (c. 19. Lib. I.) mit ausdrücklichen Worten: Si vero defuerit corium ad cooperiendas tabulas, eodem modo et glutine cooperiantur cum panno mediocri novo. Und daß er pannum linteum verstehe, ist wohl kein Zweifel.

(u)

—— mit einer Masse, welche sich u. s. w.] Diese Masse, welche Theophilus gluten casei, Käseleim nennet, und zu machen lehret, kömmt auch unter den alten Compositionen beym Muratori (p. 382.) vor, als besonders dienlich,

Holz und Knochen zusammen zu leimen. Sie ist auch wirklich nicht allein hierzu gut, sondern überhaupt einer der besten allgemeinen Leime, der nur zu finden, und aus dem noch heut zu Tage verschiedene Künstler ein Geheimniß machen. So erinnere ich mich, daß vor einigen Jahren ein Franzose, Namens Renard, in Hamburg herumging, und zerbrochenes Porzellan sehr wohl und behende flickte. Der Leim, den er dazu brauchte, war kein anderer, als dieser Käseleim, den er in Ostindien wollte gelernt haben. Runkel (Kunst- und Werk-Schule, Th. II. B. V. Kap. 4.) scheinet ihn nicht gekannt zu haben, ob er schon verschiedene andere Verbindungsmittel aus Eyweiß und Kalk anführet. Wohl aber muß Becher von ihm gehöret haben, der in seiner närrischen Weisheit (§. 27.) schreibt: „daß aus Kalk und neuem Käse ein Stein oder „Kieß kann werden, welcher an Härte dem Demant „nicht viel weicht, ist mir bekannt." Man sehe auch: Sécrets concernants les Arts et les Métiers T. I. p. 50, die zu Berlin 1717 heraus-gekommen.

(x)

— — Firniß — zum Theil bestand.] Denn derjenige Firniß, womit man Gemälde überziehet, ist nichts als ein mit Gummi gesottenes Leinöl, oder anderes Oel, welches durch das Sieden den größten Theil seiner wässerigen Feuchtigkeit verloren hat. Wenn also auch schon Johann van Eyck diesen Firniß erfunden hätte: so würde doch nicht

zu begreifen seyn, wie er von dieser Erfindung auf den Einfall kommen können, die Farben selbst mit ungesottenem Oel abzureiben, indem dieses Verfahren der Absicht, die er damit soll gehabt haben, gerade entgegen gewesen wäre. Doch er hat ihn, wie gesagt, nicht erfunden; und hier ist die versprochene Stelle aus der Handschrift, wo Theophilus den Firniß eben so zu machen lehret, als er noch itzt gemacht wird. (Lib. I. Cap. XIX. de glutine vernition.) Pone oleum lini in ollam novam parvulam, et adde gummi, quod vocatur Fornis, minutissime tritum, quod habet speciem lucidissimi thuris, sed cum frangitur fulgorem clariorem reddit. Quod cum super carbones posueris, coque diligenter sic ut non bulliat, donec tertia pars consumatur, et cave a flamma, quia periculosum est nimis, et difficile extinguitur si accendatur. Hoc glutine omnis pictura superlinita lucida fit et decora, ac omnino durabilis. Hierauf folgt noch eine andere Weise, den Firniß zu machen, aus welcher ich nur hier anführe, daß er zu der vorgehenden Benennung des Gummi Fornis noch hinzufügt, quod romane Glassa dicitur.

Und dieses Fornis ist denn wohl das Stammwort von unserm itzt üblichen Firniß oder Verniß, von welchem ich mich nicht genug wundern kann, daß es Wachter lateinischen Ursprungs machen wollen. Als ob vernix jemals von einem al-

ten lateinischen Schriftsteller wäre gebraucht worden. Ob aber darum die Ableitung, welche die Herausgeber der Actorum Sanct. (in dem Leben der heil. Lidwina T. II. Mens. April p. 302) gelegentlich beybringen, ihre Richtigkeit hat, dürfte eine andere Frage seyn.

(y)

— — für andere neuere Künstler. —] Nämlich wie wir in den Anmerkungen b und c gesehen haben, für den Neapolitaner Col' Antonio, für den Bologneser Lippo Dalmasio, und für den ungenannten Künstler zu Löwen, dessen Miräus gedenket. Denn ich kann doch nicht glauben, daß Miräus blos sagen wollen, daß Johann von Eyck seine Erfindung eher als 1410 müsse gemacht haben, weil sie ein Künstler, der bereits 1400 gestorben, schon von ihm überkommen und geübt habe. Denn dieses würde dem, was man von der Lebenszeit des Johann von Eyck gewöhnlich annimmt, und dem Sterbejahre des ältern Bruders, welches gewiß ist, gänzlich widersprechen.

Und wer weiß, wie viel man noch itzt Gemälde in alten Kirchen finden möchte, die erweislich älter sind als 1400, und die man doch als

wahre Oelgemälde würde erkennen müssen, wenn man nur zuverlässige Prüfungen damit anstellen könnte und dürfte!

Zusätze
zu der Abhandlung
vom
Alter der Oelmalerey.

Von dem Herausgeber.

I.

Wenn gleich der Nachtrag, den ich hier zu der Abhandlung vom Alter der Oelmalerey liefere, mehr historisch als kritisch ausfallen, und die noch immer streitige Frage über die eigentliche Erfindung derselben zu keiner völligen Entscheidung bringen wird; so darf ich doch vermuthen, daß es den Lesern dieser Schriften angenehm seyn werde, die weitern Fortschritte dieser Untersuchung, die zum Theil durch die Lessingische Schrift veranlaßt wurden, übersehen zu können, und dadurch die Frage selbst ihrer Entscheidung wenigstens näher gebracht zu finden. Völlig entscheiden möchte sie sich wohl so leicht nicht lassen; und auch hier werden die ersten Anlässe und die vorbereitenden sowohl als die begleitenden Umstände dieser Erfindung, wie so mancher andern, wohl im Dunkeln bleiben. So

viel aber wird am Ende aus allem erhellen, daß die Beymischung des Oels zur Bereitung der Farben weit früher bekannt gewesen ist, als man davon nicht zum blosen Anstreichen, sondern zur Verfertigung eigentlicher Kunstgemälde, und zur Bewirkung ihrer größern Vollkommenheit, Gebrauch machte. Die Einführung dieses letztern Gebrauchs dem Johann van Eyck abzusprechen, hat man immer noch zu wenig Grund. Die Gemeinmachung desselben scheint vielmehr ihm und seinem Zeitalter um so gewisser zu gehören, da dieses in der Geschichte der Malerey eine so merkwürdige Epoche macht, und sich erst von diesem Zeitalter die schnellen Fortschritte der Kunst, und die edelsten Arten ihrer Anwendung, anheben.

Die erste nähere Prüfung dieses Gegenstandes, wozu Lessings Schrift unmittelbar Gelegenheit gab, sind, soviel ich weiß, des Herrn von Murr Beyträge zur Geschichte der Oelmalerey *). Gleich zu Anfange derselben gedenkt er der von Lessing entdeckten Handschrift des Theophilus Presbyter, den er aber nicht für einen deutschen Mönch, noch mit dem Tutilo im neunten Jahrhundert für Eine Person, sondern für einen Mönch von griechischer Herkunft hält, der in Italien sey geboren und erzogen worden **). Auch hält

---

*) In seinem Journale zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, Th. I. (Nürnberg 1775. 8.) S. 17. f.

**) Herr Breitkopf schrieb mir indeß vor einigen Jahren, er habe bey Gelegenheit seiner Unter-

Herr v. M. sich überzeugt, daß vor Johann van Eyck bereits in Italien Versuche, mit Oelfarben zu malen, gemacht worden, die man aber äusserst geheim gehalten habe. Man behaupte, daß in Neapel schon im Jahr 1300 mit Oel sey gemalt worden. Aus des Bernardo de'Domenici Lebensbeschreibungen der dortigen Maler, Bildhauer und Baukünstler führt er eine dahin gehörige Stelle an, worin dieser sich auf das Zeugniß einer Handschrift des Cavaliere Massimo Stanzioni beruft, und wo die Reise des Antonello von Messina nach Flandern zum Johann van Eyck, die Lessing bezweifelt, schlechthin geläugnet wird. Hierin aber geht Stanzioni, nach des Herrn v. M. Urtheile, zu weit; und es sind ihm — wie es scheint, mit Recht — alle die Maler verdächtig, die zu den Zeiten des Johann van Eyck lebten, und doch vor ihm, oder wenigstens aus ihrer eigenen Erfahrung, die Oelmalerey gekannt haben sollen. Dies gilt sowohl vom Colantonio da Fiore in Neapel, als vom Lippo Dalmasio in Bologna. Vom Antonello da Messina, der zu Venedig zuerst mit Oelfarben gemalt haben soll, sagt nicht nur Vasari, sondern auch Ridorfi, der Graf Salvarolo, und Weyermann, daß er diese Kunst in Flandern von Johann van Eyck ge-

---

suchungen vom Ursprung der Holzschneiderey, dies Werk mit genutzt, und sich genauer um diesen Theophilus bekümmert. Hierbey glaube er so viele Merkmahle gefunden zu haben, daß Lessing's Meynung wohl ihre Richtigkeit habe.

lernt habe. Daß dem Antonello die von Lessing erwähnte Grabschrift wirklich gesetzt worden sey, leidet wohl keinen Zweifel; und vermuthlich hat sie Vasari, der oft in Venedig war, selbst abgeschrieben. Jetzt aber findet sie sich nicht mehr. Herr v. M. vermuthet, daß Antonello in San Cassiano begraben, und sein Grabmahl durch nachherige Veränderung der Kirche verschüttet sey. — Uebrigens ist die Ausgabe des Vasari von 1578 nicht, wie Lessing meynt, die erste, die er selbst besorgte; sondern diese erschien schon im Jahr 1550 in zwey Octavbänden. Herr v. M. macht S. 30. einen Versuch, die Epoche der alten Oelmalerey, wie sie von Johann van Eyck mehrern, italienischen und niederländischen Künstlern zunächst bekannt wurde, chronologisch zu ordnen. — In Deutschland giebt es zwar viele alte Oelgemälde; aber ihre frühere Verfertigung läßt sich nicht beweisen. Die von Keyßler aus dem Praumischen Kabinette in Nürnberg, als mit der Jahrzahl 1318 versehen, angeführte, in Oel gemalte, Tafel ist, nach des Hrn. v. M. Meynung, unstreitig aus dem fünfzehnten Jahrhundert; und die Jahrzahl, die 1518 heißt, gehört gar nicht zu dem Gemälde. — Bey Weyermann steht die Nachricht von Johann van Eyck, der Hauptsache nach, eben so, wie bey van Mander. Van Goel und Gerard Hoet haben hierüber nichts; noch weniger Houbraken, der den van Mander fortsetzte, dessen Werk nicht, wie Lessing meynt, durch ihn neu herausgegeben ist. Die Stelle des Descampe darüber hat Herr v. M. der Länge nach abdrucken lassen. Sie ist bloße Wiederholung des gewöhnlichen Berichts, nur

im

im Vortrage etwas aufgeschmückt und erweitert. Das Resultat von den Untersuchungen des Hrn. von Murr ist folgendes: „Es dünkt mich sehr unbillig „zu seyn, einem Künstler, den alle Maler seiner „Zeit verehrten, weil er ein Geheimniß besaß, das „sie nicht wußten, das Verdienst der Erfindung der „Oelmalerey abzusprechen, die doch in ganz Ita„lien damals so neu, so erwünscht war. Kurz, „vor van Eyck malte man zwar in Oel, aber „ohne Geschicklichkeit. Man ließ wieder davon ab, „weil viele andere Hinderniße sich dabey ereigneten. „Johann aber überwand sie alle, und wurde der „Lehrer der welschen Koloristen."

Herr von Murr vermuthet, daß sich in einigen ältern flandrischen Chroniken, und ähnlichen historischen Werken doch wohl eine Erwähnung von der dem van Eyck zugeschriebenen Entdeckung finden müsse. Die Annales de Flandes des Emanuel Sueyro habe ich vor mir; und es wird in ihnen allerdings dieses Umstandes gedacht. *)

*) T. II. p. 88. (Anvers, 1624. fol.) Florecian en la ciudad de Brujas Juan y Huberto van Eycke hermanos, pintores y artifices insignes, que, legun la opinion de algunos, nascieron en Mas-eyck, lugar pequeno à la orilla de la Mosa y de la jurisdicion de Lieja. Hallò el Juan el modo de defender la pintura de las injurias del tiempo, mezelando los colores con el azeyte ò olio sacado de las simientes del lino, invencion rara y que se communicò despues à otras naciones,

Aber Sueyro ist ein zu neuer Schriftsteller, der erst im Jahr 1629 starb. Er gehört also in die Reihe derer, von denen Lessing es zugiebt, daß ihrer fast keiner diese Anekdote übergangen habe. Die übrigen historischen Werke, welche Herr v. Murr als solche nennt, in denen vielleicht näherer Aufschluß über diese Sache zu finden seyn möchte, be-

---

siendo el primero Antonello de Messina Siciliano, (el qual se hallò en aquel tiempo en Brujas.) que enseñò en Italia la forma à Dominico Veneto y otros pintores de aquella Region, donde como en todas fue celebrado el nombre de Juan van Eyck honrado sus obras el Rey Alfonso de Napoles, Frederico el segundo Duque de Urbino, Lorenço de Medicis, y otros Principes, favoreciòle mucho Phelipe Conde de Charelois, hijo del Intrepido, y conociendo las prendas del hombre, y su grande entendimiento, le recibiò entre sus consejeros, estimando su parecer y compañia. Vee se aun en la Iglesia de S. Juan de Gànte el retablo de las siete obras di misericordia con las effigies de Adam y Eva en los lados, de quel el Señor Rey Don Phelipe Segundo de gloriosa e immortal memoria mandò sacar y llevar à España la copia hecha por Miguel Coxie: està en la capilla real de Madrid. Creese que fue el original commençado por el Huberto, y que por su muerte le acabò Juan van Eyck, que muriò en Brujas, dò le enterraron en la Iglesia de S. Donaciano.

finden sich sämmtlich in der Herzogl. Wolfenbüttelischen Bibliothek. Aber der würdige Aufseher derselben, der sich der freundschaftlichen Bemühung, sie nachzusehen, auf meine Bitte unterzog, versichert mich, daß von Johann van Eyck, und überhaupt von Kunst und Literatur, in keinem derselben das Mindeste anzutreffen sey, und setzt hinzu, er habe schon ehedem über diesen Gegenstand Untersuchungen, jedoch vergeblich, angestellt.

Bisher also ist Lessing's Behauptung, daß vor dem Vasari kein Schriftsteller der Entdeckung des van Eyck erwähne, noch nicht widerlegt; und es verdient gar sehr die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten, diesen Umstand, wo möglich, noch mehr aufzuklären.

II.

Lessings Auffindung der Handschrift des Theophilus, und seine dadurch veranlaßten Untersuchungen blieben auch in Italien nicht unbekannt. Im zweyten Bande der Antologia Romana vom J. 1775 *) erschien ein ziemlich weitläuftiger, und mit Einsicht entworfener Auszug seiner Abhandlung, und ihres wesentlichsten Inhalts. Einige, dadurch veranlaßte, Bemerkungen enthält aber dieser Auszug nicht; nur, daß sich der Verfasser am Schlusse desselben noch den Fall als möglich denkt, daß die Oelmalerey zwar zu den Zeiten des Theophilus bekannt gewesen, hernach aber

*) Roma, 1776. 4. No. VII. p. 49. s.

in jenen Jahrhunderten der Barbarey in Vergessenheit gerathen, und durch van Eyck, auf's neue wieder erfunden sey. Auch erinnert er in Ansehung des Vasari, daß man sich in den Angaben der Zeitpunkte nicht sonderlich auf ihn verlassen könne, weil er hierin manche Fehler begangen habe, worunter der gröβte ohne Zweifel der sey, daß er dem Cimabue die Wiederherstellung der Malerey beylege, da es doch in einer Kirche zu Siena ein Gemälde des Giulio da Siena gebe, der lange vor dem Cimabue gelebt habe, mit der Aufschrift: Julius de Senis diebus pinxit amenis. Wider diesen Vorwurf ließe sich indeß Vasari leicht rechtfertigen; denn dadurch, daß Cimabue durch seine bekannten eigenthümlichen Verdienste und Bemühungen in der Kunst Epoche macht, wird nicht geläugnet, daß es schon vor ihm Maler in Italien gegeben habe.

Uebrigens will ich hier das nicht wiederholen, was Lessing selbst von den Ansprüchen der Italiener auf die Erfindung der Oelmalerey beygebracht hat; sondern nur das noch hieher setzen, was sich darüber in den Zusätzen des Mongitore zu der Sicilia Inventrice des Auria findet, da Lessing S. 86 bedauerte, dies Werk nicht nutzen zu können. Es enthält aber diese, in gedachtem Werke S. 250. befindliche Stelle nichts mehr, als was Lessing darin vermuthete, und was er schon in der Raccolta d'Opuscoli u. s. f. angeführt fand:

Molti autori attribuiscono la gloria di quest' invenzione ad Antonello degli An-

tonii, detto altrimente Antonello da Messina, celebre pittore Messinese. Cf. Bonfiglio, Messina, lib. 7. fol. 59. Saavedra, Rep. Hiterar. f. 8. Altri però scrivono, che fosse stato inventore del colorito ad oglio Giovanni da Bruggia, in Fiandra, di cui portate alcune tavole in Italia, vedute da Antonello da Messina, d'un subito accesso del desiderio di apprendre quel suo colorito, si trafferi in Fiandra, e da esso ebbe quell' invenzione, che dopo la morte di Giovanni da Bruggia trafferi in Italia, e fermatosi in Venezia, l'insegnò a Domenico Veneziano, e da esso l'ebbero altri. Cosi scrive Vasari, Vite de Pitt. f. 85, e f. 379. s. Cosi pur si legge nel suo Epitafio in Venezia. dal Vasari: Coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italiae pictura contulit. Qual opinione è seguita dal nostro Auria nel Gagino Redivivo, cap. 4. f. 15.

III.

Sieben Jahre nach der Bekanntmachung der Lessingischen Schrift vom Alter der Oelmalerey, erschien zu London ein kritischer Versuch des Herrn Raspe über eben diesen Gegenstand. *) Offenbar ist derselbe nicht nur durch jene

*) A critical Essay on Oil-Painting, proving, that the Art of painting in Oil was known

Schrift veranlaßt, sondern auch so ganz und durchgehends auf sie gegründet, daß er an mehrern Stellen, und in Ansehung der vornehmsten Beweisgründe für das höhere Alter dieser Erfindung, fast wörtlich nur aus ihr genommen und übersetzt ist. Um sich von dem ganzen Inhalte und dem Werthe dieses kritischen Versuchs einen Begriff zu machen, verweise ich den Leser auf die ausführliche und überaus gründliche Beurtheilung desselben in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, *) die mich eines völligen Auszugs überhebt, und schränke mich auf die blose Anführung einiger Umstände ein, die zur nähern Erörterung der Hauptfrage beytragen können.

Was Herr Raspe, S. 21 bis 35, über verschiedene Spuren von dem Gebrauche des Oels in der Malerey der Alten und der Neuern vor der angeblichen Zeit der Erfindung der Oelmalerey vorträgt, läuft, seiner eigenen Aufzählung nach, vornehmlich auf folgende Umstände hinaus: Die Alten waren schon mit dem weißen Kalk- oder Kreidegrunde bekannt, dessen sich die neuern Meister zu Oelgemälden auf Holz bedienten; und hieraus folgt freylich nicht mehr, als daß sie vielleicht auf den

---

before the pretended Discovery by John and Hubert van Eyck; to which are added Theophilus de arte pingendi, Eraclius de artibus Romanorum, and a Review of Farinator's Lumen animae, by R. E. RASPE. London, 1781. 4.

*) B. XXVII. St. 2. S. 209.

nämlichen Grund auch die nämlichen Farben getragen haben. Die Oelfirnisse, deren sich die Aegypter und Apelles, nach Herrn Raspe's Voraussetzung, bedienten, hätten sie auf die Erfindung der Oelfarben leiten können. Da sich aber weder aus den von Herrn R. untersuchten ägyptischen Mumien, noch aus einer von ihm angeführten und erläuterten Stelle des ältern Plinius, *) schliessen läßt, daß sie auch ihre Farben mit diesem Firniß bereitet und gemischt hätten, und da es vielmehr offenbar ist, daß dieser Firniß nur äußerlich auf die schon fertigen Gemälde aufgetragen wurde: so läßt sich auch hieraus nichts weiter folgern, als daß die Alten der Erfindung sehr nahe waren, und daß es zu verwundern ist, wie sie nicht auf dieselbe gerathen sind. Die Außenlinien und Umrisse der alten griechischen und hetrurischen Gefäße geben blos einen zweifelhaften und trüglichen Anschein zu dieser Voraussetzung. Die alten griechischen und römischen Gemälde auf den Wänden und auf Stein wurden entweder auf nassen Kalk gemalt, oder sind noch nicht hinlänglich untersucht worden. Das Oel, dessen man sich bey der gröbern Wachs- und Wand Malerey, oder zum blosen Anstreichen, bediente, beweis't höchstens nur, daß man Versuche mit Oelfarben gemacht habe; und so haben wir wenigstens keine directe Beweise, daß die Oelmalerey den Aegyptern, Griechen und Römern bey ihren eigentlichen Gemälden wirklich bekannt gewesen sey. Aus ihrem großen Scharfsinne, und aus der Einfachheit

*) L. XXXV. c, 10.

der Erfindung selbst, läßt sich durchaus nichts Gewisses schließen.

Herr Raspe wendet sich also zu den Neuern, und gründet seine Beweise, daß diese schon frühzeitig mit dem Gebrauche der Oelfarben bekannt gewesen sind, auf die handschriftlichen Werke des Theophilus und Eraklius. Von dem erstern gedenkt er der drey schon von Lessing angeführten Handschriften, und setzt dann noch die Beschreibung einer vierten hinzu, die er auf der Universitätsbibliothek zu Cambridge fand, und in's dreyzehnte Jahrhundert setzt, deren Gebrauch ihm aber nicht gestattet wurde. Sie ist indeß nicht vollständig, sondern enthält nur das erste Buch des Theophilus. Eine fünfte Abschrift findet sich gleichfalls zu Cambridge in dem Trinity-College, unter der Angabe: Theophilus Monachus de omni scientia artis pingendi; wobey angeblich noch Gratsius de artibus Romanorum angebunden ist, das aber zu Hrn. Raspe's großer Freude, keine andere, als die längst von ihm gesuchte Schrift des Eraklius war. — Von dem Theophilus enthält diese Handschrift noch weniger, als die vierte: nur die ersten 28 Kapitel des ersten Buchs. Herr R. hat dies Stück hier aus jener letztern Handschrift abdrucken lassen; aber sehr fehlerhaft, sowohl in Ansehung der Rechtschreibung als der Unterscheidungszeichen.

Die Schrift des Eraklius de artibus Romanorum befindet sich auch in der Königl. Bibliothek zu Paris in eben dem Codex, worin die

vom Theophilus befindlich ist. Lessing, der sie blos aus der Nachweisung des Catalog's kannte, wurde schon auf ihre Ueberschrift sehr aufmerksam, und versprach sich viel Neues und Interessantes davon. *) Diese Erwartung erfüllt die Schrift selbst, die Herr R. zuerst hier abdrucken ließ, nun freylich bey weitem nicht.

Wer dieser Eraklius gewesen sey, und wo und wann er gelebt habe, darüber läßt sich bis jetzt nichts Gewisses sagen. Gesner, Simler, Montfaucon, Fabricius, **) und andere Bibliographen, schweigen ganz von ihm. Daraus, daß er in der Ueberschrift seines Werkchens virsapientissimus heißt, vermuthet Herr Raspe, daß er kein Priester oder Geistlicher gewesen sey, und daß das Zeitalter, worin er lebte, und welches ihn mit diesem Beynamen beehrte, sehr barbarisch müsse gewesen seyn, denn seine Schreibart ist äußerst schlecht, seine Leichtgläubigkeit sehr groß, und seine Sachkenntniß ungemein oberflächlich. Bey dem allen mag er vielleicht ein Laienbruder oder Mönch gewesen seyn; denn er richtet sein Werk an einen frater, worunter wohl kein leiblicher Bruder zu

---

*) S. 95.

**) Bey'm Fabricius (Biblioth. lat. med. et inf. aet T. II. p. 314.) kommt zwar ein Eraklius vor, der bey'm Baronius u. a. Eradius heißt, Presbyter zu Hippo, und Freund und Zeitgenosse Augustin's war. An diesen aber ist wohl, der barbarischen Schreibart wegen, hier nicht zu denken. Auch die Anführung Isidor's erlaubt das nicht.

verstehen ist. Unstreitig aber war er ein unwissender Empiriker und Geheimnißkrämer. Der Name Heraklius oder Eraklius ist griechisch; und griechische Namen wurden in Italien schon bald nach der Theilung des Kaiserthums sehr gemein, weil ein Theil von Italien im Besitz der griechischen Kaiser blieb. Daß seine Schrift aber eine Uebersetzung aus dem Griechischen sey, läßt sich nicht wohl annehmen, da er blos lateinische Schriftsteller anführt, unter welchen Isidorus, der im siebenten Jahrhunderte lebte, der späteste ist. Vielleicht lebte und schrieb er bald nach diesem Zeitalter. Seine Nachrichten von einigen zu seiner Zeit in Rom gangbaren Handgriffen, und besonders von Glasmanufakturen, scheinen zu verrathen, daß er kein geborner Italiener, wenigstens kein Römer, war, und daß er in einem fremden Lande, oder für ein fremdes Land schrieb, um diese fremden Künste demselben mitzutheilen. Daß er in oder vor dem dreyzehnten Jahrhunderte geschrieben habe, erhellt aus der ganzen Beschaffenheit der hier abgedruckten Handschrift.

Diese Handschrift besteht theils aus metrischen, theils aus prosaischen Anweisungen zu allerley Künsten und Handgriffen; und ungeachtet ihres unbedeutenden Gehalts, wäre es doch wohl der Mühe werth, sie auch in Deutschland der Länge nach abdrucken zu lassen. Da hier indeß der Raum dazu fehlt, so begnüge ich mich, sowohl von den Versen, als von der eben so schlechten Prose, einige Stücke auszuheben, deren Inhalt vorzüglich hierher gehört.

De pretiosa pictura vitri.

E vitro si quis depingere vascula quaerit,
Eligat ipse duas rufo de marmore petras,
Inter quas vitrum Romanum conteret; et cum
Ut pulvis terrae fuerit pariter resolutum,
Hoc faciet liquidum clara pinguedine gummi.
Post haec depingat petulas, quas finxit honeste
Figulas. Hoc facto succenso imponat easdem
Fornaci, caveatque simul, quae terra probata
Has teneat, quo si valeat obstare colori,
Illas qui facies plena virtute nitentes.

Quomodo aptetur lignum, antequam pingatur.

Quicunque aliquod lignum ornare diversis coloribus fatagis, audi quae dico. Imprimis ipsum lignum multum rade aequalem, et planissimum radendo et ad ultimum fricando cum illa herba, quae dicitur asperella. Quod si ligni materies talis fuerit, ut non possis aequare ejus asperitates, vel non velis propter aliquas occasiones, nec tamen cum corio illud velis operire vel panno: album plumbum teres super petram siccam, sed non tantum, quantum si inde pingere velis. Deinde ceram in vaso super igne liquefacies, tegulamque tritam subtiliter; albumque plumbum, quod ante trivisti, simul commisces saepius movendo cum parvo ligno, et sic sine refrigerari. Postea aliquod ferrum fac calidum, et cum ipso ceram funde in ipsas cavernulas, donec aequales sint, et cum cul-

tello desuper abrade ea, quae sunt scabrosa. Si autem plumbum miscere cum cera dubitas, scito, quod quantum plus miscueris, tanto durius erit. Et sicut dixi jam, aequali facto. Abundantius plumbum valde subtilissime tritum cum oleo desuper per totum, ubicunque pingere vis, tenuissime extendendo cum penicello asinino sic aptato. Deinde ad solem exsiccari bene permitte. At cum siccatus fuerit color, iterum superpone: sicut prius fecisti, de eodem et spissiorem pones; sed non ita spissiorem, ut abundantiorem colorem superponas, sed ut oleum minus habeat. Nam et in hoc multum cavendum est, ut nunquam crassiorem colorem superponas. Quod si feceris, et abunde posueris, cum exsiccari coeperit, rugae desûper erunt. — —

Quomodo praeparatur columna ad pingendum.

Si vis aliquam columnam vel laminam de petra pingere, inprimis optime ad solem vel ad ignem siccari permittes. Dein album accipies, et cum oleo super marmorem clarissime teres. Postea illam conumnam jam bene sine aliqua fossula planam et positam de illo albo cum lato penicello superlinies duabus trinis vicibus. Postea imprimes cum manu vel brussa de albo spisso, et ita dimittes paululum. Cum vero modicum siccatum fuerit, cum manu tua album planando fortiter retrahes. Hoc tamdiu facies, donec planum sit quasi

vitrum. Tunc vero poteris desuper de omnibus coloribus cum oleo distemperatis pingere. Si vero marbrire volueris, super colorem vel brunum vel nigrum vel alium colorem, cum ficcata fuerunt, marbrire poteris; postea vernicia ad solem.

Was in diesen beyden letztern Abschnitten von der Beymischung des Oels zu der Farbenbereitung vorkommt, ist alles, was sich aus der Schrift des Eraklius zum Behuf der hier vorliegenden Streitfrage anführen läßt; und, wie man sieht, ist es äußerst wenig, nicht einmal so viel, als bey'm Theophilus, besonders im 23sten Kapitel seines ersten Buchs, darüber vorkommt. Aus beyden Schriften aber erhellt doch wenigstens, daß der Gebrauch des Oels zu den Farben in den damaligen Zeiten schon bekannt gewesen ist.

Ausser jenem hinzu gekommenen Zeugnisse des Eraklius führt Herr Raspe auch noch S. 51. f. dasjenige an, was Walpole gleich zu Anfange seiner Anekdoten über die Malerey in England von dem daselbst schon früh bekannten Gebrauche der Oelfarben beybringt. Ich will lieber hier seine Quelle selbst zu Rathe ziehen, und unmittelbar aus diesem in Deutschland nicht sehr bekannten Buche die hierher gehörenden Stellen ganz mittheilen. *)

Folgende Vorschrift sagt Walpole, ist sehr

---

*) Anecdotes of Painting in England — by Mr. HORACE WALPOLE. Edit. Lond. 1782. 5 Vols. 8vo. Vol. I. p. 10.

merkwürdig, weil man daraus sieht, daß der Gebrauch der Oelfarben *) schon weit früher bekannt war, als man die Erfindung derselben gewöhnlich anzunehmen pflegt. Sie ist vom 23sten Jahre der Regierung Heinrichs III. 1239 datirt, und lautet so:

„Rex thesaurario et cameraiis suis salu-
„tem. Liberate de thesauro nostro Odoni
„aurifabro et Edwardo filio suo centum et
„septemdecem solidos et decem denarios pro
„oleo, vernici et coloribus emptis, et
„picturis factis in camera reginae nostrae
„apud Westm. ab octavis sunctae trinitatis
„anno regni nostri XXIII, usque ad festum
„sancti Barnabae apostolo eodem anno, scili-
„cet per XV dies.“

In der Folge **) kommt Herr Walpole auf

---

*) In der eben angeführten, neuen und vermehrten Ausgabe dieser Anekdoten steht hier noch folgende Anmerkung: „Johann van Eyck, der „vorgebliche Erfinder der Oelmalerey, die er bey „seinen Nachforschungen über den Firniß entdeckt „haben soll, starb im Jahr 1441. In der obi-„gen Urkunde werden beydes Oel und Firniß „erwähnt; und das erstere wurde vielleicht blos „zur Verfertigung des letztern gebraucht. Herr „Raspe hat in seiner im Jahr 1781 bekannt ge-„machten merkwürdigen Abhandlung bewiesen, „daß die Oelmalerey lange vor ihrer angeblichen „Erfindung durch van Eyck bekannt war.“

**) S. 41. f.

diesen Umstand zurück, bey Gelegenheit eines Gemäldes von dem englischen Könige Richard II., in der Pembrokischen Sammlung zu Wilton. Es ist ein kleines, aus zwey Tafeln bestehendes Stück, worauf der König knieend vorgestellt ist, begleitet von seinen Schutzheiligen, Johannes dem Täufer, St. Edmund dem Könige, und Eduard dem Bekenner, vor der Mutter Gottes und dem Kinde, von Engeln umgeben. Unten an diesem Gemälde stehen folgende Worte: „Invention of painting in „oil 1410. This was painted before in the „begins ning of Richard II, 1378, etc.“ — Diese Worte, sagt Walpole, die sehr zweydeutig sind, machten einen Zweifel in mir rege, den mir Niemand aufzulösen wußte. Sollen sie andeuten, daß dies Stück in Oel gemalt sey, ehe Johann van Eyck im Jahr 1410 dies Geheimniß entdeckte? Das sollte man fast glauben. Denn was sagte die Inschrift Neues, wenn ihr Urheber nur damit sagen wollte, daß die Malerey in Wasserfarben, oder die Miniaturmalerey früher ausgeübt wurde, als das Malen in Oelfarben? Jede illuminirte ältere Handschrift bewies das schon. Alles kommt auf die Frage an, womit das gegenwärtige Gemälde gemalt sey? Und hierauf kann ich nur so viel antworten, daß es mit Glas bedeckt, und eine zu große Merkwürdigkeit ist, um Versuche damit anstellen zu können. Es ist auf einem hellen Goldgrunde gemalt; die Farben sind äußerst frisch, und nicht schwarz geworden, wie Oelfarben geworden wären, und ist, wie gesagt, unter Glas verwahrt; lauter Beweise, daß es ein Miniaturgemälde ist. Und doch wage ich hier nichts zu entscheiden. Die

gedachte Inschrift, und einige andere Umstände scheinen es zweifelhaft zu machen, ob Johann van Eyck wirklich der erste gewesen sey, der seine Farben mit Oel mischte. *) Aus einer oben angeführten Urkunde haben wir gesehen, daß man sich lange vor dieser Zeit des Oels wenigstens als eines Firnisses bediente; und es läßt sich schwer begreifen, wie es möglich gewesen sey, Wasser- oder Leimfarben mit einem Oelfirnisse zu überziehen. Es fiel mir ein, zu untersuchen, womit die Maler vor Johann van Eyck ihre Farben gemischt haben. Selbst hier in England sind noch einige Gemälde auf Holz vorhanden, die älter sind, als man die Einführung der Oelmalerey bey uns annehmen kann. Des Gemäldes zu Wilton nicht zu gedenken, muß man nothwendig annehmen, daß auch ein anderes Gemälde von Richard II. zu Westminster, und ein unzweifelhaftes Originalbildniß von Heinrich IV zu Hamptoncourt in Herfordshire, der zwey Jahre nach van Eyck's Entdeckung starb, früher verfertigt sind, als die neue Kunst hier bekannt wurde. Das Gemälde in Westminster ist freylich wieder neu aufgemalt worden; und es läßt sich folglich nichts daraus schließen. So leicht mir auch diese Untersuchung

---

*) Auch Herr Raspe beschreibt dies Gemälde aus eigener Ansicht, S. 54. f. seines Versuchs, und ist sehr geneigt, es für ein Oelgemälde zu halten. Von den übrigen hernach angeführten, und mehrern ähnlichen, redet er eben daselbst. Man vergleiche des Herrn von Budberg Versuch über das Alter der Oelmalerey, (Gött. 1792. 4.) S. 21. f.

suchung anfänglich schien, so fand ich doch, daß man sie nie mit sonderlichem Fleiße angestellt hat, und daß sie noch nicht zur Entscheidung gebracht ist, ob sie gleich von der gelehrten Gesellschaft der Alterthumsforscher aufgegeben wurde. Nachdem ich verschiedene Malerbücher nachgeschlagen hatte, die alle von Johann van Eyck's Erfindung redeten, ohne ein Wort von der Methode zu erwähnen, die durch sein Geheimniß abgeschafft wurde, fand ich zuletzt, was ich suchte, im Sandrart: *) „Weil „sie aber fürchteten," sagt er, „daß die Mauern schri„cken möchten, haben sie solche, vermittelst des Leims, „mit Tuch oder Leinwat überzogen, darauf gegypst, „und dann erst ihre Gemälde geführt, welches sie „Tempera benamet. Diese Tempera haben „sie also zugerichtet. Sie nahmen erstlich ein Hühnerey, schlugen es ein, und zerrieben darin ein „zartes Aestlein von einem jungen Feigenbaum; da„dann, aus der Milch dieses Schößleins, und aus „dem Eyergelb, die Tempera entsprungen. Mit „dieser haben sie nachmals, anstatt des Wassers, „Gummi oder Tragant, ihre Farben zugerichtet und „gebrochen, und also ihre Arbeit verrichtet." — Aus den letzten Worten dieser Stelle, fährt Walpole fort, ist es wahrscheinlich, daß sie ihre erste Farbe blos mit Wasser oder Gummi auftrugen.

---

*) Walpole führt diese Stelle aus dem lateinischen Texte des Sandrart an; ich nehme sie aber aus dem ältern deutschen Texte seiner Akademie, Th. I. B. II. S. 66. Es ist dort allerdings nur vom Freskomalen die Rede.

„Man wird mir vielleicht einwenden," setzt er hinzu, „daß man sich dieser Verfahrungsart blos bey der Malerey auf Stein und Kalk bedient habe; wenn man aber die Bewerfung wegläßt, so sehe ich kein Hinderniß, warum man sich nicht eben dieser Zubereitung auf Holz hätte bedienen können. Welcher Mischung sich Cimabue, der Wiederhersteller der Kunst, bediente, sagt uns eben dieser Schriftsteller: *) „Viel Historien und Bilder auf Holz mit „Eyer und Leimfarben, wie auch auf Mauerwerk „in nassem Kalk, sind noch in Florenz von ihm zu sehen."

„Indeß läßt der weit ältere Gebrauch des Oels, wäre es auch nur zum Firniß, es immer noch zweifelhaft, ob Johann van Eyck's Entdeckung völlig ihm eigen war. Die mehrmals gedachte merkwürdige Urkunde setzt den Zeitpunkt der Oelmalerey über hundert Jahr früher hinauf. Van Eyck soll auf diese Erfindung bey seiner Nachsuchung eines bessern Firnisses gerathen seyn. Hörte er nicht vielleicht, daß ein solcher Firniß, oder eine solche Composition, in England gebräuchlich sey? **) Selbst

---

*) Ebendas. Th. II. B. II. S. 57.

**) „Ich kann nicht umhin, hier eine Vermuthung zu wagen ob sie gleich von keinem Schriftsteller über die Malerey bestätigt wird. Es giebt zu Chiswick ein altes Altarblatt, welches den Lord Clifford und seine Gemahlin knieend vorstellt. Van Eyck's Name ist auf der Rückseite des Brettes eingebrannt. Ist van Eyck jemals in England

die gedachten noch vorhandenen Gemälde, die allem Anschein nach Oelgemälde sind, scheinen noch mehr zu beweisen. Die von Heinrich III. gebrauchten Maler scheinen Italiener gewesen zu seyn; und doch ist es leicht, ihnen dies Geheimniß streitig zu machen; wenigstens kann ich beweisen, daß sie das Oelmalen hier in England müssen gefunden, und nicht es mit sich hinüber gebracht haben; denn es

---

gewesen; sollte es dann nicht wahrscheinlich seyn, daß er hier den Gebrauch der Oelfarben gelernt, und sich die Ehre der Erfindung selbst angemaßt habe, weil England damals in der Kunstwelt wenig bekannt, und bey den damaligen Unruhen nicht müßig genug war, um sein Recht auf solch ein Geheimniß zu behaupten, welches im Auslande so viel Glück machte? Eine Vermuthung mehr, obgleich keinen Beweis, daß van Eyck in England gewesen sey, giebt ein Gemälde von diesem Künstler in der Sammlung des Herzogs von Devonshire, welches 1422 gemalt ist, und die Weihung des heil. Thomas Becket vorstellt. Der Sage nach war es ein Geschenk an Heinrich V. von seinem Oheim, dem Herzoge von Bedford, Regenten von Frankreich; aber blose Sage ist noch kein Beweis; und zwey Gemälde dieses Künstlers in England, eins von einer englischen Familie, und das andere von einer englischen Geschichte, beweisen wenigstens eben so gut, daß er in England gewesen sey, als die Sage von einem derselben beweist, daß es auswärtig sey gemalt worden. Alles dies aber gebe ich für nichts weiter, als blose Vermuthung aus."

findet sich offenbar, daß man damals in Italien von dieser Methode noch nichts wußte. Als einige von Johann van Eyck's Gemälden zum Alfonso, König von Neapel, gebracht wurden, erstaunten, wie Sandrart sagt, die italienische Maler darüber, daß man sie, ohne Auslöschung der Farben, mit Wasser waschen konnte." ——

So weit Walpole. Ich würde nun noch zu dem übrigen Inhalte des Raspischen Versuchs zurückkehren, wenn dieser nicht theils ganz aus der Lessingischen Schrift entlehnt wäre, theils fremde Dinge, z. B. das Dooms-day-Boock, das Lumen animae, und dergl. beträfe, was hierher eigentlich nicht gehört. *)

Man sieht indeß nach diesem allen, daß die Streitfrage auch durch diesen Versuch, und durch

---

*) Nur eine zu Lessing's Abhandlung, S. 126. gehörige Anmerkung mag hier noch ihren Platz finden. Die alten Oelgemälde zu Löwen, deren Miräus gedenkt, scheinen dort nicht mehr vorhanden zu seyn. Herr Raspe befragte darüber Herrn Turberville Needham, Direktor der Akademie zu Brüssel, der ihm einen Brief von Herrn Stapleton aus Löwen mittheilte, worin er ihm meldete, daß sich dergleichen Gemälde weder in der dortigen Franziskanerkirche, noch in andern Kirchen, gar nicht mehr fänden. Miräus kann aber dessen ungeachtet Recht haben, da so viele ältere gothische Gemälde durch die bessern Werke der neuern Kunst verdrängt und hinweggeschafft sind.

Walpole's Bemerkungen, ihrer Entscheidung noch nicht viel näher gebracht ist. Freylich läßt sich's nach diesem allen, wie der oben gedachte Recensent in der Bibliothek der schönen Wissenschaften sagt, schlechterdings nicht wegläugnen, daß man schon vor dem van Eyck gewußt habe, die Farben mit Oel abzureiben. „Aber ist denn dieses „schon Oelmalerey? — Ist auch das, was Theo„philus von dem Auftragen der Farben mit Oel „erzählt, schon Malerey? Nicht doch! — Wie, „wenn nun van Eyck zuerst alle die Vortheile, „die sich von dem Gebrauche des Oels in der Ma„lerey ziehen, wenn er alle die Wirkungen, die sich „dadurch machen, alle die Schattirungen und Tin„ten, die sich nur dadurch, oder nur mit Farben, „die mit Oel abgerieben sind, geben lassen, zuerst „eingesehen hätte, zuerst auf sie aufmerksam, und „derselben sich gleichsam bewußt geworden wäre? „wenn er das bessere Verhältniß einiger Farben be„sonders der weißen, z. B. des Bleyweißes, zum „Oel, vorzüglich entdeckt; wenn er die großen Lich„ter, die sich nur hierdurch geben lassen, zuerst „wahrgenommen und aufgesetzt, und endlich auch „seine Schüler darauf aufmerksam gemacht, und „es sie gelehrt hätte? — Und so wäre er, für die „Maler wenigstens, mit Recht Erfinder der Oel„malerey. Auch ist es dieses Verdienst, was ihm „die großen Künstler unter denselben zuschreiben."

IV.

Seitdem der Gegenstand dieser Untersuchung sowohl durch die Zweifel der Herren Walpole und Raspe, als durch die Aufgabe der Societät der

Alterthumsforscher, mehr zur Sprache gekommen ist, hat man verschiedene alte Gemälde daselbst näher untersucht, und in ihnen Spuren von dem früheren Alter der Oelmalerey zu finden geglaubt. In den englischen Magazinen erinnere ich mich verschiedene Angaben dieser Art von Zeit zu Zeit gefunden zu haben. *) Keine derselben war jedoch zum Beweise hinlänglich, daß man vor Johann van Eyck die Kenntniß der Beymischung des Oels zur Farbenbereitung auf die eigentliche Kunstmalerey angewendet habe. Dazu hingegen dienen diese und andere Untersuchungen, eine nun wohl völlig ausgemachte Sache noch mehr zu bestätigen, nämlich die frühere Bekanntschaft mit der Beymischung des Oels zu den Farben, deren man sich zum blosen Malen oder Anstreichen bediente.

Eine der merkwürdigsten Abhandlungen über diesen Gegenstand, deren Resultat jedoch gleichfalls nicht viel weiter führt, ist des Gouverneurs Pownall Schreiben an Dr. Lort, welches Bemerkungen über die alte Malerey in England enthält. **) Er begleitete damit einige Zeichnungen des bemalten Deckenstücks in der Kathedralkirche zu Peterborough, die man bey dem Abdrucke seines Schreibens in Kupfer gestochen findet. Nach einigen vorausge-

---

*) So auch in verschiedenen, die Kunst betreffenden, deutschen Zeitschriften: z. B. in Meusel's Miscellaneen artistischen Inhalts, Heft XII. S. 325.

**) Es steht in der Archaeologia, or, Miscellaneous Tracts, relating to Antiquity; published by the society of Antiquaries of London. Vol. IX. (Lond. 1789. 4.) p. 141. s.

schickten Nachrichten von verschiedenen alten Kirchengemälden und deren Beschaffenheit, die für oder wider unsere vorliegende Frage nichts entscheiden, fährt er fort:

„Daß die Mischung der Farben mit Oel schon in den entferntesten Zeiten bekannt gewesen seyn müsse, erhellt aus dem Bemalen der Schiffe. Nichts, als eine solche Mischung, konnte sie vor dem Abspühlen und Abnutzen durch das Seewasser schützen; und den Umstand, daß man sich des Oels zur Bereitung der Farben bey'm Anstreichen der Häuser bediente, kann ich durch zwey unwidersprechliche Zeugnisse beweisen. Den ersten hat man Herrn Bentham, einem Geistlichen zu Ely, zu danken. Er hat mir ehedem einmal gesagt, daß die Rechnungen über die Baukosten des Doms, oder des sogenannten neuen Werks, von der Kathedralkirche zu Ely gegenwärtig noch in dem dortigen Kirchenarchive vorhanden wären. Ich bat ihn nachzusehen, ob sich darunter einige Artikel von Malereyen, und besonders von Oel und Firniß, befänden. Die folgenden Artikel,*) wodurch ein bisher noch nicht authentisch bekanntes Factum völlig erwiesen wird, hat dieser fleißige, genaue und gelehrte Alterthumsforscher (im Jahr 1773) mir mitgetheilt. Ich gebe sie in der Form, wie er sie mir zusandte. Sie enthalten noch manche andere merkwürdige Umstände, welche die zum Malen gebrauchten Materien betreffen, z. B. die Leinewand und das Pergament, Leimen, Lederschnitzel, zwey Arten

*) Ich ziehe hier nur drey Artikel aus, worin des Oels erwähnt wird.

von Goldblättern; außer dem Hauptumstande von der Farbenbereitung mit Oel."

„In der Rechnung, welche die jährlichen Ausgaben des Sacristans von Michaelis des Jahrs 1325 bis zu Michaelis des folgenden Jahrs enthält, ist die Ausgabe unter dem Titel: Custos novi operis, et minut. res pro novo opere. viz. in 3 lagenis et dimid. Olei pro ymaginibus super columnas depingend. 3 S. 6d"

„Item, $\frac{xx}{7}$ *) 4 lib. albi plumbi emp. de eodem 12 S prec. 1 d. In 13 lagenis Olei empt. de Thoma d'Elm 10 S. $3\frac{1}{2}$ d. prec. lagen 10 d. ob. In 6 lagenis Olei emp. de Thoma de Cheyk. 4 S. 11 d. prec. lag. 10 d."

„In 28 lagen. et dimid. Olei empt. de Nich. de Wickam, 26 S. 1 d. ob. prec. lagen. 11 d. In dimid. lagen. Olei emp. 3 d. In vas terren pro oleo imponend. 4 d. quad."

„Man sieht nun freylich, daß alle diese Unkosten für bloses Anstreichen ausgegeben wurden. Auch findet sich in den übrigen Artikeln, daß man Leim und Leinewand oder Pergament brauchte. Diese Artikel werden von dem Oel zur Farbenmischung unterschieden. Auch hatte man zwey Arten von Goldblättern, gold fyn und gold parts, auffer der eigentlichen Goldfarbe. Ferner, zwey Arten von Firniß, eine gemeine und eine weiße. Der geringe Arbeitslohn des Malers beweis't, daß die-

*) Seven Score; sieben Stiege.

ser ein gemeiner Handwerker, und kein Künstler war."

„Die besondere Nachricht von dem gemalten Deckenstücke der Kathedralkirche zu Peterborough, welche die eigentliche Veranlassung und Absicht dieses Schreibens war, und die dadurch an die Hand gegebenen Untersuchungen, können uns einen ziemlich deutlichen Begriff von dem Zustande der Malerey in England vor der Entdeckung der eigentlichen Oelmalerey von Johann van Eyck geben."

Zuletzt gedenkt Herr Pownall noch der von Herrn Raspe zu Cambridge aufgefundenen und bekannt gemachten Schrift des Theophilus. Er ist aber gleichfalls der Meynung, daß alles, was darin vorkommt, nur das Bemalen und Anstreichen (postes et ostia) nicht aber den Gebrauch der Oelfarben zu Kunstgemälden, betreffe.

V.

In des Herrn von Riegger Archiv der Geschichte und Statistik, besonders von Böhmen, *) befindet sich gleich zu Anfange Etwas von den ältesten Malern Böhmens, nebst einem Beytrage zur Geschichte der Oelmalerey und Perspectiv. Diese Abhandlung ist mit J. Q. J. unterzeichnet; und ihr Verfasser ist, wie er im Vorberichte sagt selbst Maler. Auch machte er zuerst die Bemerkung, daß die Gemälde zu Karlstein Oelgemälde sind, wie Herr Pelzel in

*) Dresden, 1792. gr. 8.

seiner Geschichte der Böhmen, dritte Aufl. S. 273, es noch bey Lebzeiten des sel. Prof. Ehemant, der dies unter seinem Namen in den literarischen Nachrichten 1779 zuerst bekannt machte, anzeigt. Von diesem letztern ward er auch zu Prag, Karlstein und Königssaal im Jahr 1780 bey den darüber angestellten Untersuchungen zu Rathe gezogen.

Der Lessingischen Abhandlung hat man vornehmlich diese Untersuchung zu verdanken, und die Ankündigung derselben durch den eben gedachten Prof. Ehemant. *) Die Zweifel, welche Herr von Murr **) dawider erregte, werden in dem Vorberichte dieser Abhandlung im angeführten Archiv beantwortet, aus der ich hier nur das hierher Gehörende mittheilen will.

Sie betrifft zunächst den ältesten bekannten böhmischen Maler, Thomas von Mutina, der im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhunderte lebte, und vom Herrn v. Mechel für einen gebornen Böhmen aus Muttersdorf, Mutienin, oder Mutietow, von Herrn Dobrowsky hingegen für einen aus Modena gebürtigen Italiener gehalten wird, der zu Karlstein für Kaiser Karl IV. gemalt habe. Auf drey zusammen gehörenden Altargemälden der Kron- oder Kreuzkirche zu Karlstein fand

---

*) S. v. Riegger's Materialien zur Statistik von Böhmen, 4tes Heft, S. 188.

**) In seinem Journal zur Kunstgeschichte, B. XV. S. 17. f.

sich die Angabe dieses Meisters in folgenden beyden leonischen Versen:

Quis opus hoc finxit? Thomas de Mutina pinxit.
Quale vides lector, Rabisini filius auctor.

Jetzt befinden sich diese drey Gemälde in der K. K. Gallerie zu Wien, und sind als die ältesten in Deutschland bekannten Oelgemälde von dem neuern Anordner dieser Gallerie gleich an die Spitze der deutschen Schule gestellt. Ihnen hat man drey andere, vorher gleichfalls in jener Kirche befindliche alte Oelgemälde von einem Theodorikus oder Dittrich beygesellt.

Wenn sich nun gleich über den Geburtsort des Thomas von Mutina nichts Gewisses entscheiden läßt; so ist es doch wohl ausgemacht, daß er unter die böhmischen Künstler gehöre. Man hat schon sechs Stücke von ihm in Böhmen aufgefunden; und es giebt deren dort vermuthlich noch mehrere. Anderswo hingegen sind bisher noch keine Gemälde von diesem Künstler entdeckt worden.

Nur ergiebt sich aus mehrern Gründen, vornehmlich aber aus den Schriftzügen jener lateinischen Verse, *) daß dieser Thomas de Mutina nicht für Karl IV. zu Karlstein könne gemalt haben, sondern daß er schon früher, im zwölften

*) Man findet sie auf der ersten Kupfertafel des Archivs ꝛc. getreu kopirt.

oder dreyzehnten Jahrhunderte gelebt haben müsse.

Der Verfasser dieser Abhandlung findet es wahrscheinlich, daß in Böhmen nicht nur die Oelmalerey, sondern die Malerey überhaupt, deutschen Ursprungs gewesen sey; unter andern auch aus dem Grunde, weil die Tscheschen und die übrigen an Deutschland grenzenden Slaven diese Kunst mit den Wörtern: malowati, malowani, malam, malowarz und malowai benennen, die offenbar dem deutschen Worte malen ähnlich, und vermuthlich von demselben hergenommen und abgeändert sind. Auch sind die ersten Statuten der Malerbrüderschaft von Jahr 1348, und die ersten drey Privilegien der Schilderer in Böhmen deutsch abgefaßt.

Das durch mehrere Kunstkenner in Prag und Wien bestätigte Urtheil, daß die gedachten alten Gemälde dieses Künstlers wirkliche Oelgemälde sind, gründete der Prof. Ehemant vornehmlich auf eine mit denselben angestellte Prüfung, indem er sie mit einer schleimigen Composition überfuhr, deren sich Herr Kastner zum Bilderputzen bedient, und die er bisher noch als ein Geheimniß für sich behält. Dieser klare, durchsichtige Schleim nimmt in kurzer Zeit allen Schmutz von den Oelgemälden hinweg, ehe noch die Feuchtigkeit das Schüttgelbe, wenn dergleichen in den Gemälden ist, erweichen kann; aber eben so geschwind hebt er die Farben in Wassergemälden oder Wachs. Auch bestätigt der im zweyten Abschnitte der vorliegenden Abhandlung umständlich beschriebene Kunstcharakter jenes alten

böhmischen Künstlers diese Voraussetzung. Das Geschmolzene des Pinsels, welches seine Gemälde vorzüglich charakterisirt, ist nur Oelfarben eigen; und dieser Schmelz der Farben findet sich sowohl in der Carnation, als in den Gewändern.

In dem dritten Abschnitte dieser Abhandlung sucht ihr Verfasser es wahrscheinlich zu machen, daß die Erfindung, oder der Gebrauch der Oelfarben mit den Turnieren und der Wapenkunst in gleiche Zeit fallen. Daß die Schilde der Edlen und der Kriegsleute schon bey den Römern und den alten Deutschen gemalt wurden, erhellt aus den Zeugnissen des Vegez und Tacitus. *) Auch werden

---

*) VEGET. de re milit. Lib. II. c. 8. Sed ne milites in tumultu proelii a suis contubernalibus aberrarent, diversis cohortibus diversa in scutis signa pingebant: ut ipsi nominant δειγματα, sicut etiam nunc moris est fieri. — TACIT. de Mor. Germ. Scuta tantum lectissimis coloribus distinguunt. Annal. L. II. vel tenus et fucatae colore tabulae. — — Wachter erklärt in seinem Glossar das Wort Schilderey: Opus pictum, a primo et vetustissimo picturae germanicae objecto, quod erat Schild, scutum. — — Es ist doch aber wohl zu viel vorausgesetzt, wenn der Verfasser behauptet, die bemalten Schilde der Alten hätten nothwendig mit Oelfarbe bemalt seyn müssen, weil dazu weder Wasserfarben, noch Wachs oder Harz brauchbar gewesen wären. Auch sieht er selbst ein, daß hieraus noch gar nichts für die

in den Privilegien der Schilderer von den böhmischen Königen Karl und Wenzel II. dieselben zum Theil für pictores genommen; obgleich in andern ältern Statuten die Schilderer von den Malern, besonders von den geistlichen Malern, unterschieden werden.

Aus mehreren Umständen schließt der Verf., daß die Oelfarben zu Karls IV. Zeiten schon in Böhmen gemein, und eine bekannte Sache waren. Von ihrem öftern Gebrauche zur Verzierung oder Auftragung der Schriftzüge, zur Vergoldung eiserner Gitter und Stangen, u. s. f. finden sich manche Spuren. Wenn in den ältesten Urkunden der böhmischen Malerbrüderschaft vom Jahr 1348 der Oelmalerey nicht gedacht wird; so geschah das vermuthlich, weil die Sache zu bekannt, oder kein besonderer Anlaß dazu war.

Wenn Lessing glaubt, *) Johann van Eyck's Erfindung sey vielleicht nur die Entdeckung eines Firnisses, wodurch er seine Gemälde der Sonne, wegen der Trocknung, auszusetzen weniger bedurfte, oder der Gebrauch des Nuß- und Mohn-Oels gewesen; so erinnert der Verf. dawider Verschiedenes, was in der mechanischen Behandlung der Farben und des Firnisses, wenigstens wie sie jetzt ist, wohl seinen guten Grund hat. Ihn dünkt es vielmehr wahrscheinlicher, daß van Eyck vielleicht den Goldgrund, oder das sogenannte Bruniren

---

Anwendung der Oelfarben zu eigentlichen Gemälden folgen würde.

*) S. 65.

in seinen Gemälden zuerst unterlassen und vermieden, die Hintergründe aber, wie es der Gegenstand fordert, mit eigenthümlichen Farben gemalt, und dadurch wenigstens die Luftperspectiv, wenn nicht zugleich auch die Linienperspectiv, und mit dieser die richtige Vertheilung des Lichtes und Schattens in die Malerey gebracht habe. Wäre dies der Fall gewesen, so könnte Antonello von Messina, um die Perspectiv zu lernen, wohl nach Brügge gereiset seyn, dieses Geheimniß hernach für sich behalten, und, wie van Eyck, bey verschlossenen Thüren gearbeitet haben. *) Und sonach wäre Vasari, wenigstens was das Geheimniß selbst betrifft, gerettet, wenn er auch dessen Gegenstand verfehlte. — Vielleicht waren auch die van Eyck, wenn sie größere Gemälde verfertigten, die ersten, die sich der mit Oelfarbe grundirten Leinewand bedienten; wodurch das Abspringen der Farben durch die Wärme mehr verhindert, und das Abwaschen und Putzen erleichtert wurde.

VI.

Die neueste Schrift über diesen Gegenstand ist die unten angeführte des Freyherrn von Budberg. **) Sie ist, wie gleich Anfangs gesagt wird, vornehmlich in Beziehung auf die Lessingische Untersuchung geschrieben, und darf hier also um so

---

*) S. 50.

**) Versuch über das Alter der Oelmalerey, zur Vertheidigung des VASARI; von O. C. Frhrn. von BUDBERG. Goettingen, 1792. 4.

weniger übergangen werden. Mit Vorbeylassung dessen, was darin über die Geschichte dieser Untersuchung vorkommt, gedenke ich nur zuerst der wohl sehr richtigen Bemerkung, daß die Oelgemälde und die a tempera mit einem Firnisse überzogenen Malereyen der alten Zeiten so viel Aehnliches mit einander haben, daß sie dem aufmerksamsten, verständigsten Beobachter die entscheidende Bestimmung, oft, selbst wenn sie ohne Glas sind, sehr erschweren, oft auch gar unmöglich machen. Zum Belage dieser Behauptung werden einige Beyspiele angeführt.

In der Folge wird Vasari gegen Lessing's Verdacht in Schutz genommen, daß seine Erzählung von der Reise des Antonello von Messina, nach Flandern, vielleicht ungegründet sey. Vielmehr scheint es desto größere Unpartheylichkeit zu seyn, daß Vasari das Verdienst der Erfindung einem Ausländer, und nicht lieber geradehin seinem Landsmanne, zuschreibt, da er doch sonst für die Florentiner so vorzüglich eingenommen war. Zu hart aber ist es denn doch auch wohl, wenn Herr v. B. den Verdacht, merklich erschwert, auf Lessing selbst zurückwälzt, und sagt: „Wenn Herr L. hier „als Egoist handelte? — Wenn er vielleicht nur „alles in Schatten setzen wollte, was den hohen „Glanz seines Lichtes benehmen könnte, um einzig „zu erleuchten?" — Das war Lessing's Art gewiß nicht.

Richtiger ist es, wenn er, gegründet auf eine Stelle des Vasari im Leben des Antonello, glaubt, daß schon seit langer Zeit Maler die Unbequemlichkeit,

quemlichkeit, die Mangelhaftigkeit der Malerey mit Wasserfarben einsahen, und dadurch zu Versuchen verschiedener Art gereizt, auch gewiß natürlich auf Oelmischung und Firnißauftragen fielen; aber diese Versuche nicht zu der Vollkommenheit brachten, daß sie sich derselben, als eines bessern Hülfsmittel der Malerey, hätten bedienen können, so daß es immer nur Fragmente von Erfindungen blieben, die Johann van Eyck zuerst vereinigte, ordnete, und zur Vollkommenheit, zu einer ganz neuen, eigenen, bessern Methode ausbildete.

Doch, der Hauptendzweck dieser Schrift geht dahin, zu beweisen, daß alles das, was in dem Theophilus steht, was der Welt als ein Wunder der Neuheit so reizend angekündigt ward, fast wörtlich in dem Vasari aufgezeichnet sey: „nur „mit dem Unterschiede, daß Vasari diese Sache, „die uns Herr Lessing aus dem Theophilus „mit dem Interesse einer Neuigkeit docirt, nur „obenhin berührt, und sie uns als eine, durch ih„ren nicht mehr geheimen Gebrauch, zur bekannten „Sache gewordne Kleinigkeit, nur gleichsam hinge„worfen, mittheilt."

„Die Kunst der Farbenmischung mit Oel," fährt Herr v. B. fort, „wenn sie auch nicht zu Cima„bue's Zeiten bekannt war, welches ich doch sicher „glaube, war doch gewiß dem Giotto kein Ge„heimniß, in dessen Schülers, Agnolo Gadi's, „Leben *) diese Stelle angeführt ist." Unter der An=

---

*) Agnolo Gadi lebte vom Jahr 1324 bis 1388.

zahl von Gadi's Schülern befand sich auch einer, genannt Cennino di Drea Cennini; von diesem sagt uns Vasari:*)

Imparò dal medesimo Agnolo Gadi la pittura Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdelsa, il quale, come affezionatissimo dell' arte scrisse in un libro di sua mano, i modi del lavorare, a fresco, a tempera, a colla ed a gomma; ed inoltre, come si minia, e come in tutti i modi si mette d'oro; il qual libro è nelle mani de Giuliano orefice Senese, eccellente maestro, ed amico di quest' arti. E nel principio di questo suo libro trattò della natura de' colori, cosi minerali, come di cave, secondo che imparô da Agnolo suo maestro **) volendo (poichè forse non gli riusci imparare a perfettamente dipingere) sapere almeno la maniera de' colori, delse tempere; delle colle, e dello ingessare, e da quali colori dovemo guardarci, come dannosi nel mescolargli, ed in somme molti altri avertimenti, de' quali non fa bisogno ragionare, essendo oggi notissime tutte quelle cose, che costui ebbe per

---

*) Nella vita di Agnolo Gadi I. T. P. I. p. 133.

**) Daß unter diesen von seinem Lehrer dem Cennini mitgetheilten Kenntnissen die Bereitung der Farben mit Oel nicht mit begriffen ist, und diese also nicht als dem Agnolo Gadi schon bekannt angesehen werden kann, bedarf wohl kaum einer Erinnerung.

gran segreti, e rarissime in que' tempi. Non lascerò già di dire, che non fa menzione, e forse non dovevano essere in uso, d'alcuni colori di cave, come terre rosse scure, il cinabrese, e certi verdi in vetro. Si sono similmente ritrovate poi la terra d'ombra, che è di cava, i giallo santo, gli smalti a fresco, ed in olio: ed alcuni verdi, e gialli in vetro, de quali mancarono i pittori di quell' età. Tratto finalmente de' Musaici, del macinare i colori a olio, per far campi rossi, azzuri, verdi, e d'altre maniere: e de mordenti per mettere d'oro, ma non già per figure.

Allerdings beweis't dieſe Stelle, daß Vaſari es ſehr wohl wußte, daß die Beymiſchung des Oels zur Farbenbereitung ſchon in jenen Zeiten in Italien nicht unbekannt war; ob es gleich nicht ſo ganz einerley iſt, wenn Theophilus ſagt, dieſer Gebrauch der Oelfarben würde bey Bildern, oder wirklichen Gemälden, zu langweilig und ermüdend ſeyn; und wenn Vaſari erinnert, es ſey in jener Schrift zur Moſaik, und zum Vertreiben der dazu beſtimmten Farben mit Oel, auch zur Beitzung und Vergoldung der muſiviſchen Arbeit, Anleitung gegeben worden, und dann nur hierbey hinzuſetzt: ma non già per figure.

Eben dieſe Stelle findet ſich noch ausführlicher beym Baldinucci;*) und Herr v. B. theilt aus

*) Notizie de Professori del Disegno; Fir. 1767, T. I. Decenn. VIII. del Sec. II. p. 182.

diesem Schriftsteller noch einige weitere Nachrichten über die Handschrift mit, worin sie enthalten war. Sie befindet sich jetzt in der Bibliothek St. Lorenzo zu Florenz. Baldinucci setzt hinzu, daß dies Buch im Jahr 1437 geendigt sey, und folgert daraus, die Oelmalerey sey erst zwischen den Jahren 1410 und 1440 dem Cennini bekannt geworden und er habe sie in seiner Schrift noch als ein grosses Geheimniß aufgezeichnet, indem er im 89sten, Kapitel sage: Innanzi che più oltre vada, ti voglio insegnar a lavorare d'olio in muro, o in tavola, che l'usano molto i Tedeschi. Unter diesen, setzt B. hinzu, verstehe er auch die Flamänder, und bemerkt noch, daß Cennini hier blos der Gemälde auf Kalk und Holz, nicht aber der neuern Oelmalerey auf Leinewand, erwähne.

„Aber," sagt Herr v. Budberg, „diese Zeitbe„stimmung von 1410 bis 1440, in welcher Cen„nino di Drea Cennini dieses Geheimniß soll „erlernt haben, ist und kann nur Muthmaßung „seyn, da Cennino sein Manuscript schon im „Jahr 1437 endete, nicht aber in diesem Jahre „schrieb, wie Bottari behauptet." *) — Bottari aber redet sehr bestimmt. Er sagt: Cennini sey in diesem Jahre 1437 Schulden halber in Verhaft gerathen, und während seiner Gefangenschaft habe er dies Buch geschrieben.

Doch, er mag es immerhin um zwanzig Jahre

---

*) Vasari, Vite de Pittori etc. per Bottari, T. Giunta alle Note del Tomo Primo, p. 21.

früher angefangen oder gar geendet haben: was thut das zur Sache? Cennini legt ja die Erfindung ausdrücklich den Tedeschi bey, worunter hier denn freylich wohl Niederländer zu verstehen sind: und Antonella von Messina machte ja höchst wahrscheinlich in Italien schon früher Gebrauch davon. Man sieht also, daß diese Handschrift höchstens nur dazu dienen kann, von der Richtigkeit des Umstandes, daß die eigentliche Oelmalerey durch Joh. v. Eyck entdeckt worden, ein Zeugniß mehr zu geben, daß sie aber von dem frühern Gebrauche der Oelfarben nichts beweiset, und folglich mit der Schrift des Theophilus auf keine Weise in Parallele zu setzen ist. Auf Vasari's Unbefangenheit und Glaubwürdigkeit, die ich übrigens gern in ihren Würden lasse, scheint mir eben so wenig daraus zu schließen zu seyn.

Hätten also auch Lessing und Hr. v. Murr und Raspe diese Stelle im Vasari nicht übersehen — welches doch immer sehr verzeihlich bleibt: — so würden sie darauf schwerlich so viel Gewicht gelegt haben, wie sie in den Augen des Herrn von B. zu haben schien, der einem offenbar spätern Zeugnisse das Ansehen eines frühern zu geben sucht.

Nachtrag der Zusätze der zweyten Ausgabe.

VII.

Da ich meinen Zusätzen zu den Antiquarischen Briefen, auch einige Zusätze vom Alter der Oelmalerey beygefügt habe; so will ich hier nur noch die Abhandlung nachweisen, die sich über eben diesen Gegenstand in den Kleinen Schriften artistischen Inhalts des Prof. Fiorillo befindet*). Er sucht darin darzuthun, daß Lessing die Erzählung Vasari's ohne triftige Gründe verdächtig gemacht habe; daß Theophilus Presbyter keine Vorschrift gebe, mit Oelfarben zu malen, sondern daß er nur von Farben rede, die mit Oel aufgelöset werden; daß alle Nachrichten von Oelmalereyen, die älter als Johann van Eyck seyn sollen, verdächtig seyn und nichts beweisen; und daß endlich Johann van Eyck nicht sowohl Erfinder der Oelmalerey, als vielmehr derjenige sey, der sie in größerer Vollkommenheit in Ausübung brachte. — Uebrigens bemerkt Hr. F. am Schluß seines Aufsatzes, daß die Schrift des Freyherrn von Budberg über diesen Gegenstand, auf die ich in dem sechsten jener Zusätze Hinsicht nahm, aus der Mittheilung seiner darüber gesammelten Bemerkungen entstanden, und ihre Erscheinung durch ihn bewirkt sey. Jener Aufsatz enthalte daher die daselbst auf-

*) Bd. I. S. 189 — 228.

gestellten Sätze nur in einer andern Folge und Ansicht, und mit vielen neuen Nachrichten vermehrt.

VIII.

Ich benutze diese Gelegenheit, zu dem in diesem Theile der Lessingischen Schriften befindlichen Fragment einer antiquarischen Untersuchung über die Ahnenbilder der Römer, und meinen demselben angehängten weitern Erörterungen noch Einiges hinzu zu setzen. Meiner Kunde waren damals die drey Programma *) entgangen, worin Hr. Rektor Benedict zu Torgau diesen Gegenstand behandelt, und die Meynung aufgestellt hatte, daß die römischen Ahnenbilder Büsten aus irgend einem härtern Stoffe, vielleicht aus Thon oder Gips gewesen, und Wachsbilder genannt wären, weil man sie mit enkaustischen Farben bemalt hätte. Die neueste nnd richtigste Untersuchung, sowohl über die Verfertigungsart jener Bilder, als über ihren Gebrauch bey den Leichbegängnissen, verdankt man dem Hrn. Hofrath Eichstädt, in zwey neulich vereint gelieferten akademischen Schriften. **) Meine Vermuthung, daß Lessing diese Bilder nicht für bossirt, sondern von dem Gesichte abgeformt gehalten habe,

---

*) De Imaginibus, Romanae nobilitatis insignibus, auct. Traugott Frid. Benedict, Torgaviae, 1783. 84. 4.

**) De Imaginibus Romanorum Dissertationes Duae — scripsit D. Henr. Abr. Eichstaedt; Petropoli, 1806. 4.

wird von Hrn. E. zwar als sehr wahrscheinlich anerkannt; aber die Gründe, welche ich für diese Meynung selbst angab, hält er nicht für unwiderleglich. Dafür hielt und halt' ich selbst sie nicht; und weiß es zugleich diesem würdigen Gelehrten Dank, daß er mich auf die irrige Anwendung der am Schluß meiner Zusätze angeführten Stelle aus dem Herodian aufmerksam gemacht hat. Ich sagte damals, daß ich die Nachweisung dieser Stelle dem Hrn. G. J. R. Heyne verdanke; und Hr. E. sagt von ihr, sie habe für meine Gründe eben so viel Gefahr im Hinterhalt, als sie Schutz für sie auf der Stirn trage: tantum affert periculi in recessu, quantum praesidii fronte simulat. Und er setzt hinzu: Sed humanitatis scilicet est, amico non nisi frontem ostendere. Diesen bittern Vorwurf muß ich nothwendig ablehnen, und alle Schuld jener irrigen Anwendung auf mich allein nehmen. Hr. Heyne schrieb mir damals blos: „Daß die Imagines wirkliche Wachsbilder waren, „hätte nie sollen bezweifelt werden, wie Sie wohl „erwiesen haben. Nur neulich fiel mir die Stelle „von Sever's Apotheose in die Hände (Herodian. IV, 3.)" — Allerdings aber ist in dieser Stelle nicht von dem Ahnenbilde, sondern von der in Wachs nachgeahmten Figur des Kaisers Severus selbst die Rede.

Herrn Eichstädt's eigne Meynung geht dahin, daß diese Ahnenbilder aus Wachs nach der größten Aehnlichkeit verfertigte und gefärbte Masken oder Larven, bis auf die Brust herabgehend, gewesen seyen, und daß diese bey der Leichenfeyer

eines Abkömmlings derer Ahnen, die sie vorstellten, von lebenden Menschen seyen vorgelegt worden, die den Leichenzug begleiteten und das ganze Kostum und Benehmen der Verstorbnen nachahmten. Dadurch sey der Leichenzug eine Art von Maskerade geworden, nicht unähnlich der ehemaligen Sitte bey der Beerdigung eines Fürsten, wobey ein Ritter, mit Schild und Rüstung des Verstorbenen angethan, der Leiche folgte, oder noch ähnlicher den Prozessionen der Katholiken am Frohnleichnamsfeste.

Am meisten spricht für diese Meynung die auch von Lessing angeführte, aber freylich nicht völlig richtig verstandne und übersetzte Stelle des Polybius.*) In seiner trefflichen Ausgabe dieses Geschichtschreibers war schon Prof. Schweighäuser auf die nämliche Erklärung gerathen; nur daß Hr. E. in dem Nebenumstande von ihm abweicht, daß er glaubte, auf der Leichenbahre habe ein dem Verstorbnen ähnlich bekleideter und verlarvter wirklicher Mensch, kein bloses Wachsbild, gelegen. Andere Stellen sind weniger entscheidend; wohl aber erhält Hrn. E's. Meynung noch mehr Bestätigung durch die von einem Rezensenten seiner Schrift**) angezogene Stelle im Sueton,***) wo es von Vespasian's Leichenfeyer heißt: Sed et in funere Favor, Archimimus, personam ejus fe-

---

*) L. VI. c. 53. Vol. II. p. 567. ed. Schweigh. Cf. Annotationes, Vol. VI. p. 394.

**) In der Hallischen Allgemeinen Literaturzeitung v. 1807, Nro. 64.

***) Vespas. c. 19.

rens imitansque, ut est mos, facta et dicti viri.

Wenn ich übrigens nicht sehr irre, so nähert sich von den bisherigen Meynungen über diesen Gegenstand die Lessingische der von Hrn. E. sehr wahrscheinlich gemachten am meisten, oder beyde lassen sich vielmehr sehr wohl mit einander verträglich machen. Die Larven konnten gar wohl, um sie desto ähnlicher zu erhalten, von den Gesichtern der Verstorbenen abgeformt werden; und über den Ausdruck des Plinius: expressi cera vultus, erinnert Herr Eichstädt (S. 106) selbst, daß derselbe weit eher von Masken als von Büsten zu verstehen sey, und auch in andern Stellen von Bildern gebraucht werde, die nur die Vorderseite des Kopfs zeigen. Eben so sagt Lessing (weiter unten VIII. Ueber die Ahnenbilder der Römer.) „Meynt Hr. „Klotz, daß vultus auch nicht einmal ein körperliches, von allen Seiten bearbeitetes, Brust„bild bedeuten könne? Ich glaube es auch. Aber „auch dann noch folgt es nicht, daß die Nachahmung dieses Antlitzes nichts anders, als ein Ge„mälde, könne gewesen seyn. Konnte es nicht „gleichsam ein Mittel zwischen beyden geben?"

V.

Wie die Alten

den Tod gebildet:

. . . . . Nullique ea tristis imago!

STATIUS.

Eine Untersuchung.

1769.

Vorrede.

Ich wollte nicht gern, daß man diese Untersuchung nach ihrer Veranlassung schätzen möchte. Ihre Veranlassung ist so verächtlich, daß nur die Art, wie ich sie genutzt habe, mich entschuldigen kann, daß ich sie überhaupt nutzen wollen.

Nicht zwar, als ob ich unser jetziges Publikum gegen alles, was Streitschrift heißt und ihr ähnlich siehet, nicht für ein wenig allzu ekel hielte. Es scheinet vergessen zu wollen, daß es die Aufklärung so mancher wichtigen Punkte dem blosen Widerspruche zu danken hat, und daß die Menschen noch über nichts in der Welt einig seyn würden, wenn sie noch über nichts in der Welt gezankt hätten.

„Gezankt;" denn so nennet die Artigkeit alles Streiten: und Zanken ist etwas so Unmanierliches geworden, daß man sich weit weniger schämen darf, zu hassen und zu verläumden, als zu zanken.

Bestünde indeß der größere Theil des Publikums, das von keinen Streitschriften wissen will, etwa aus Schriftstellern selbst; so dürfte es wohl nicht die blose Politesse seyn, die den polemischen Ton nicht

dulden will. Er ist der Eigenliebe und dem Selbstdünkel so unbehaglich! Er ist den erschlichenen Namen so gefährlich!

Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnet dabey so selten. — So selten? Es sey, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden: so hat dennoch die Wahrheit bey jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genähret, hat Vorurtheil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten; kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

Auch kann ich nicht der Meynung seyn, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigern Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntniß, ist dazu Eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit blos der Wahrheit wegen liebet.

Ich will meine Denkungsart hierin niemanden aufdringen. Aber den, der am weitesten davon entfernt ist, darf ich wenigstens bitten, wenn er sein Urtheil über diese Untersuchung öffentlich sa-

gen will, es zu vergessen, daß sie gegen jemand gerichtet ist. Er lasse sich auf die Sache ein, und schweige von den Personen. Welcher von diesen der Kunstrichter gewogener ist, welche er überhaupt für den besseren Schriftsteller hält, verlangt kein Mensch von ihm zu wissen. Alles was man von ihm zu wissen begehret, ist dieses, ob er, seiner Seits, in die Wagschaale des einen oder des andern etwas zu legen habe, welches im gegenwärtigen Falle den Ausschlag zwischen ihnen ändere, oder vermehre. Nur ein solches Beigewicht, aufrichtig ertheilet, macht ihn dazu, was er seyn will: aber er bilde sich nicht ein, daß sein bloser kahler Ausspruch ein solches Beigewicht seyn kann. Ist er der Mann, der uns beide übersieht, so bediene er sich der Gelegenheit, uns beide zu belehren.

Von dem Tumultuarischen, welches er meiner Arbeit gar bald anmerken wird, kann er sagen, was ihm beliebt. Wenn er nur die Sache darunter nicht leiden läßt. Allerdings hätte ich mit mehr Ordnung zu Werke gehen können: ich hätte meine Gründe in ein vortheilhafteres Licht stellen können; ich hätte noch dieses und jenes seltene oder kostbare Buch nutzen können; — was hätte ich nicht alles!

Dabey sind es nur längst bekannte Denkmale der alten Kunst, die mir freygestanden, zur Grundlage meiner Untersuchung zu machen. Schätze die-

ser Art kommen täglich mehrere an das Licht: und ich wünschte selbst von denen zu seyn, die ihre Wißbegierde am ersten damit befriedigen können. Aber es wäre sonderbar, wenn nur der reich heißen sollte, der das meiste frisch gemünzte Geld besitzet. Die Vorsicht erforderte vielmehr, sich mit diesem überhaupt nicht eher viel zu bemengen, bis der wahre Gehalt außer Zweifel gesetzt worden.

Der Antiquar, der zu einer neuen Behauptung uns auf ein altes Kunstwerk verweiset, das nur er noch kennet, das er zuerst entdeckt hat, kann ein sehr ehrlicher Mann seyn; und es wäre schlimm für das Studium, wenn unter achten nicht sieben es wären. Aber der, der, was er behauptet, nur aus dem behauptet, was ein Boissard oder Pighius hundert und mehr Jahre vor ihm gesehen haben, kann schlechterdings kein Betrüger seyn; und etwas Neues an dem Alten entdecken, ist wenigstens eben so rühmlich, als das Alte durch etwas Neues bestätigen.

Veranlassung.

Immer glaubt Herr Klotz mir auf den Fersen zu seyn. Aber immer, wenn ich mich, auf sein Zurufen, nach ihm umwende, sehe ich ihn, ganz seitab, in einer Staubwolke, auf einem Wege einherziehen, den ich nie betreten habe.

„Herr Lessing," lautet sein neuester Zuruf dieser Art, *) „wird mir erlauben, der Behauptung, „daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt hätten (s. Laokoon Bd. III. S 137. „Note), eben den Werth beizulegen, den seine „zween andern Sätze, daß die Alten nie eine Furie, und nie schwebende Figuren ohne Flügel gebildet, haben. Er kann sich sogar nicht bereden, „daß das liegende Skelet von Bronze, welches mit „dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet, in „der Herzoglichen Gallerie zu Florenz, eine wirkliche Antike sey. Vielleicht überredet er sich eher, „wenn er die geschnittenen Steine ansieht, auf welchen ein völliges Gerippe abgebildet ist. (S. „Buonarotti Oss. sopr. alc. Vetri t. XXXVIII. „3. und Lipperts Daktyliothek, zweites Tausend,

*) In der Vorrede zum zweyten Theile der Abhandlungen des Grafen Caylus.

„n, 998.) Im Museo Florentino sieht man dies „ses Skelet, welchem ein sitzender Alter etwas vor„bläst, gleichfalls auf einem Steine. (S. Les „Satires de Perse par Sinner S. 30.) Doch „geschnittene Steine, wird Herr Lessing sagen, „gehören zur Bildersprache. Nun so verweise ich „ihn auf das metallene Skelet in dem Kircherschen „Museo. (S. Ficcoroni Gemmas antiq. rarior. „t. VIII.) Ist er auch hiemit noch nicht zufrie„den, so will ich ihn zum Ueberflusse erinnern, „daß bereits Herr Winkelmann in seinem Ver„such der Allegorie S. 81. zwoer alten Ur„nen von Marmor in Rom Meldung gethan, auf „welchen Todtengerippe stehen. Wenn Herrn Lessing „meine vielen Beyspiele nicht verdrüßlich ma„chen, so setze ich noch Sponii Miscell. Antiq. „Erud. Sect I. Art. III. hinzu: besonders n. 5. „Und da ich mir einmal die Freiheit genommen, „wider ihn einiges zu erinnern, so muß ich ihn „auf die prächtige Sammlung der gemalten Ge„fäße des Herrn Hamilton verweisen, um noch ei„ne Furie auf einem Gefäße zu erblicken. (Col„lection of Etruscan, Grecian and Roman „Antiquities from the Cabinet of the Hon. „Wm. Hamilton n. 6.)“

Es ist, bey Gott, wohl eine große Freiheit, mir zu widersprechen! Und wer mir widerspricht, hat sich wohl sehr zu bekümmern, ob ich verdrüßlich werde, oder nicht!

Allerdings zwar sollte ein Widerspruch, als womit mich Herr Klotz verfolgt, in die Länge auch

den gelassensten, kältesten Mann verdrüßlich machen. Wenn ich sage: „es ist noch nicht Nacht;" so sagt Herr Klotz: „aber Mittag ist doch schon „längst vorbey." Wenn ich sage: „sieben und „sieben macht nicht fünfzehn;" so sagt er: „aber „sieben und achte macht doch fünfzehn." Und das heißt er, mir widersprechen, mich widerlegen, mir unverzeihliche Irrthümer zeigen.

Ich bitte ihn, einen Augenblick seinen Verstand etwas mehr, als sein Gedächtniß, zu Rathe zu ziehen.

Ich habe behauptet, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt: und ich behaupte es noch. Aber sagen, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt: heißt denn dieses von ihnen sagen, daß sie überhaupt kein Skelet vorgestellet? Ist denn unter diesen beyden Sätzen so ganz und gar kein Unterschied, daß, wer den einen erweiset, auch nothwendig den andern erwiesen hat? daß, wer den einen leugnet, auch nothwendig den andern leugnen muß?

Hier ist ein geschnittener Stein, und da eine marmorne Urne, und dort ein metallenes Bildchen: alle sind ungezweifelt antik, und alle stellen ein Skelet vor. Wohl! Wer weiß das nicht? Wer kann das nicht wissen, dem gesunde Finger und Augen nicht abgehen, sobald er es wissen will? Sollte man in den antiquarischen Werken nicht etwas mehr als gebildert haben?

Diese antiken Kunstwerke stellen Skelete vor:

aber stellen denn diese Skelete den Tod vor? Muß denn ein Skelet schlechterdings den Tod, das personificirte Abstraktum des Todes, die Gottheit des Todes, vorstellen? Warum sollte ein Skelet nicht auch blos ein Skelet vorstellen können? Warum nicht auch etwas anders?

Untersuchung.

Der Scharfsinn des Herrn Klotz geht weit! — Mehr brauchte ich ihm nicht zu antworten: aber doch will ich mehr thun, als ich brauchte. Da noch andere Gelehrte an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz, mehr oder weniger, Theil nehmen: so will ich für diese hier zweyerley beweisen.

Fürs erste: daß die alten Artisten den Tod, die Gottheit des Todes, wirklich unter einem ganz andern Bilde vorstellten, als unter dem Bilde des Skelets.

Fürs zweyte: daß die alten Artisten, wenn sie ein Skelet vorstellten, unter diesem Skelete etwas ganz anders meyneten, als den Tod, als die Gottheit des Todes.

I. Die alten Artisten stellten den Tod nicht als ein Skelet vor: denn sie stellten ihn, nach der Homerischen Idee, *) als den Zwillingsbruder des

*) Ιλ. π. v. 681. 82.

Schlafes vor, und stellten beyde, den Tod und den Schlaf, mit der Aehnlichkeit unter sich vor, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz, in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beyde als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beyde mit über einander geschlagenen Füßen. *)

Hier nehme ich einen Satz zu Hülfe, von welchem sich nur wenige Ausnahmen finden dürften. Diesen nämlich, daß die Alten die sinnliche Vorstellung, welche ein idealisches Wesen einmal erhalten hatte, getreulich beybehielten. Denn, ob dergleichen Vorstellungen schon willkürlich sind, und ein jeder gleiches Recht hätte, sie so oder anders anzunehmen: so hielten es dennoch die Alten für gut und nothwendig, daß sich der spätere dieses Rechtes begebe, und dem ersten Erfinder folge. Die Ursache ist klar: ohne diese allgemeine Einförmigkeit, ist keine allgemeine Erkenntlichkeit möglich.

Folglich auch, jene Aehnlichkeit des Todes mit dem Schlafe von den griechischen Artisten einmal angenommen, wird sie von ihnen, allem Vermuthen nach, auch immer seyn beobachtet worden. Sie zeigte sich unstreitig an den Bildsäulen, welche beyde diese Wesen zu Lacedämon hatten: denn sie erinner-

---

*) Pausanis Eliac. cap. XVIII. p. 442. edit. Kuhn. Laokoon Bd. III. S. 136. Note.

ten den Pausanias *) an die Verbrüderung, welche Homer unter ihnen eingeführet.

Welche Aehnlichkeit mit dem Schlafe aber läßt sich im geringsten denken, wenn der Tod als ein bloses Gerippe ihm zur Seite stand?

„Vielleicht," schrieb Winkelmann, **) „war der „Tod bey den Einwohnern von Gades, dem heuti„gen Cadix, welche unter allen Völkern die einzi„gen waren, die den Tod verehrten, also gestal„tet." — Als Gerippe nämlich.

Doch Winkelmann hatte zu diesem Vielleicht nicht den geringsten Grund. Philostrat ***) sagt blos von den Gaditanern, „daß sie die einzigen Menschen „wären, welche dem Tode Päane sängen." Er erwähnt nicht einmal einer Bildsäule, geschweige daß er im geringsten vermuthen lasse, diese Bildsäule habe ein Gerippe vorgestellt. Endlich, was würde uns auch hier die Vorstellung der Gaditaner angehen? Es ist von den symbolischen Bildern der Griechen, nicht der Barbaren die Rede.

Ich erinnere beyläufig, daß ich die angezogenen Worte des Philostrats, τον θανατον μονοι ἀνθρωπων παιανιζονται, nicht mit Winkelmann übersetzen möchte, „die Gaditaner wären unter al„len Völkern die einzigen gewesen, welche den Tod

---

*) Laconic. cap. XIIX. g. 253.

**) Allegor. S. 83.

***) Vita Apollon. lib. V. c. 4.

„verehret." Verehret sagt von den Gaditanern zu wenig, und verneinet von den übrigen Völkern zu viel. Selbst bey den Griechen war der Tod nicht ganz ohne Verehrung. Das Besondere der Gaditaner war nur dieses, daß sie die Gottheit des Todes für erbittlich hielten; daß sie glaubten, durch Opfer und Päane seine Strenge mildern, seinen Schluß verzögern zu können. Denn Päane heißen im besonderern Verstande Lieder, die einer Gottheit zur Abwendung irgend eines Uebels gesungen werden. Philostrat scheinet auf die Stelle des Aeschylus anzuspielen, wo von dem Tode gesagt wird, daß er der einzige unter den Göttern sey, der keine Geschenke ansehe, der daher keine Altäre habe, dem keine Päane gesungen würden:

Οὐδ' ἐςι βωμος, ὐδε παιωνιζεται —

Winkelmann selbst merket, in seinem Versuche über die Allegorie, bey dem Schlafe an, *) daß auf einem Grabsteine in dem Pallaste Albani, der Schlaf als ein junger Genius, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, nebst seinem Bruder, dem Tode, vorgestellet wären, „und eben so ab„gebildet fänden sich diese zwey Genien auch an ei„ner Begräbnißurne in dem Collegio Clementino „zu Rom." Ich wünschte, er hätte sich dieser Vorstellung bey dem Tode selbst wiederum erinnert. Denn so würden wir die einzig gemeine und allgemeine Vorstellung des Todes da nicht vermissen,

*) S. 76.

wo er uns nur mit verschiedenen Allegorien verschiedener Arten des Sterbens abfindet.

Auch dürfte man wünschen, Winkelmann hätte uns die beyden Denkmäler etwas näher beschrieben. Er sagt nur sehr wenig davon, und das Wenige ist so bestimmt nicht, als es seyn könnte. Der Schlaf stützet sich da auf eine umgekehrte Fackel: aber auch der Tod? und vollkommen eben so? Ist gar kein Abzeichen zwischen beyden Genien? und welches ist es? Ich wüßte nicht, daß diese Denkmäler sonst bekannt gemacht wären, wo man sich Raths erholen könnte.

Jedoch sie sind, zum Glücke, nicht die einzigen ihrer Art. Winkelmann bemerkte auf ihnen nichts, was sich nicht auch auf mehrern, und längst vor ihm bekannten, bemerken ließe. Er sahe einen jungen Genius mit umgestürzter Fackel, und der ausdrücklichen Ueberschrift Somno: aber auf einem Grabsteine beym Boissard *) erblicken wir die nämliche Figur, und die Ueberschrift Somno Orestilia Filia läßt uns wegen der Deutung derselben eben so wenig ungewiß seyn. Ohne Ueberschrift kommt sie eben daselbst noch oft vor: ja auf mehr als einem Grabsteine und Sarge kommt sie doppelt vor. **) Was kann aber in dieser vollkommnen ähnlichen Verdoppelung, wenn das eine Bild der Schlaf ist, das andere wohl schicklicher seyn, als der Zwillingsbruder des Schlafes, der Tod?

*) Topograph. Parte III. p. 48.

**) Parte V. p. 22. 23.

Es ist zu verwundern, wie Alterthumsforscher dieses nicht wissen, oder wenn sie es wußten, in ihren Auslegungen anzuwenden vergessen konnten. Ich will hiervon nur einige Beyspiele geben.

Vor allen fällt mir der marmorne Sarg bey, welchen Bellori in seinen Admirandis bekannt gemacht,*) und von dem letzten Schicksale des Menschen erkläret hat. Hier zeiget sich unter andern ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname stehet, mit seiner rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruhet, die auf die Brust des Leichnames gestützet ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält.**) Diese Figur, sagt Bellori, sey Amor, welcher die Fackel, das ist, die Affekten, auf der Brust des verstorbenen Menschen auslösche. Und ich sage, diese Figur ist der Tod!

Nicht jeder geflügelte Knabe, oder Jüngling, muß ein Amor seyn. Amor, und das Heer seiner Brüder, hatten diese Bildung mit mehrern geistigen Wesen gemein. Wie manche aus dem Geschlecht der Genien, wurden als Knaben vorgestellt! ***) Und was hatte nicht seinen Genius? Jeder Ort; jeder Mensch; jede gesellschaftliche Verbindung

---

*) Tab. LXXIX.

**) Man sehe das beygefügte Kupfer.

***) Barthius ad Rutilii lib. I. v. 327. p. 121.

Siehe Seite 195.

des Menschen: jede Beschäftigung des Menschen, von der niedrigsten bis zur größten; *) ja, ich möchte sagen, jedes unbelebte Ding, an dessen Erhaltung gelegen war, hatte seinen Genius. — Wann dieses, unter andern, auch dem Herrn Klotz nicht eine ganz unbekannte Sache gewesen wäre: so würde er uns sicherlich mit dem größten Theile seiner zuckersüßen Geschichte des Amors aus geschnittenen Steinen **) verschonet haben. Mit den aufmerksamsten Fingern forschte dieser große Gelehrte diesem niedlichen Gotte durch alle Kupferbücher nach; und wo ihm nur ein kleiner nackter Bube vorkam, da schrie er Amor! Amor! und trug ihn geschwind in seine Rolle ein. Ich wünsche dem viel Geduld, der die Musterung über diese Klotzische Amors unternehmen will. Alle Augenblicke wird er einen aus dem Gliede stoßen müssen. — Doch davon an einem andern Orte!

Genug, wenn nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling nothwendig ein Amor seyn muß: so braucht es dieser auf dem Monumente des Bellori am wenigsten zu seyn.

Und kann es schlechterdings nicht seyn! Denn keine allegorische Figur muß mit sich selbst im Widerspruche stehen. In diesem aber würde ein Amor stehen, dessen Werk es wäre, die Affekten in der

---

*) Idem ibid. p. 128.

**) Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine von S. 194 bis 224.

Bruſt des Menſchen zu verlöſchen. Ein ſolcher Amor iſt eben darum kein Amor.

Vielmehr ſpricht alles, was um und an dieſem geflügelten Jünglinge iſt, für das Bild des Todes.

Denn wenn es auch nur von dem Schlafe erwieſen wäre, daß ihn die Alten als einen jungen Genius mit Flügeln vorgeſtellt: ſo würde auch ſchon das uns hinlänglich berechtigen, von ſeinem Zwillingsbruder, dem Tode, ein Gleiches zu vermuthen. Somni idolum senile fingitur, ſchrieb Barth auf gut Glück nur ſo hin, *) um ſeine Interpunktion in einer Stelle des Statius zu rechtfertigen.

Crimine quo merui, juvenis placidissime divûm,
Quove errore miser, donis ut solus egerem
Somne tuis? —

flehte der Dichter zu dem Schlafe; und Barth wollte, daß der Dichter das juvenis von ſich ſelbſt, nicht von dem Schlafe geſagt habe:

Crimine quo merui juvenis placidissime divûm etc.

Es ſey; weil es zur Noth ſeyn könnte: aber der Grund iſt doch ganz nichtig. Der Schlaf war bey

*) Ad. Statium, Silv. V. 4.

allen Dichtern eine jugendliche Gottheit ; er liebte eine von den Grazien, und Juno, für einen wichtigen Dienst, gab ihm diese Grazie zur Ehe. Gleichwohl sollten ihn die Künstler als einen Greis gebildet haben? Das wäre von ihnen nicht zu glauben, wenn auch in keinem Denkmale das Gegentheil mehr sichtbar wäre.

Doch nicht der Schlaf blos, wie wir gesehen, auch noch ein zweyter Schlaf, der nichts anders als der Tod seyn kann, ist sowohl auf den unbekannten Monumenten des Winkelmann, als auf den bekannten des Boissard, gleich einem jungen Genius, mit umgestürzter Fackel zu sehen. Ist der Tod dort ein junger Genius : warum könnte ein junger Genius hier nicht der Tod seyn? Und muß er es nicht seyn, da außer der umgestürzten Fackel auch alle übrige seiner Attributen die schönsten, redendsten Attribute des Todes sind?

Was kann das Ende des Lebens deutlicher bezeichnen, als eine verloschene, umgestürzte Fackel? Wenn dort der Schlaf, diese kurze Unterbrechung des Lebens, sich auf eine solche Fackel stützet : mit wie viel größerm Rechte darf es der Tod?

Auch die Flügel kommen noch mit größerm Rechte ihm, als dem Schlafe, zu. Denn seine Ueberraschung ist noch plötzlicher, sein Uebergang noch schneller.

— — — Seu me tranquilla Senectus

Expectat, seu Mors atris circumvolat alis: sagt Horaz. *)

Und der Kranz in seiner Linken? Es ist der Todtenkranz. Alle Leichen wurden bey Griechen und Römern bekränzt: mit Kränzen ward die Leiche von den hinterlassenen Freunden beworfen; bekränzt wurden Scheiterhaufen und Urne und Grabmahl. **)

Endlich, der Schmetterling über diesem Kranze? Wer weiß nicht, daß der Schmetterling das Bild der Seele, und besonders der von dem Leibe geschiedenen Seele, vorstellet?

Hierzu kommt der ganze Stand der Figur, neben einem Leichnam, und gestützt auf diesen Leichnam. Welche Gottheit, welches höhere Wesen könnte und dürfte diesen Stand haben: wenn es nicht der Tod selbst wäre? Ein todter Körper verunreinigte, nach den Begriffen der Alten, alles, was ihm nahe war: und nicht allein die Menschen, welche ihn berührten oder nur sahen; sondern auch die Götter selbst. Der Anblick eines Todten war schlechterdings keinem von ihnen vergönnt.

—— *Εμοι γαρ ὲ θεμις φθιτες ὁραν·*

sagt Diana bey dem Euripides ***) zu dem sterbenden Hippolyt. Ja, um diesen Anblick zu

---

*) Lib. II. Sat. 1. v. 57. 58.

**) Car. Paschalii Coronarum lib. IV. c. 5.

***) Hippol. v. 1437.

vermeiden, mußten sie sich schon entfernen, sobald der Sterbende die letzten Athemzüge that. Denn Diana fährt dort fort:

Οὐδ' ὀμμα χραινειν θανασιμοισιν ἐκπνοαις
Ὁρω δε σ' ἠδη τϐδε πλησιον καϰϐ.

und hiemit scheidet sie von ihrem Lieblinge. Aus eben diesem Grunde sagt auch Apoll bey eben dem Dichter,*) daß er die geliebte Wohnung des Admetus nun verlassen müsse, weil Alceste sich ihrem Ende nahe:

Ἐγω δε, μη μιασμα μ' εν δομοις κιχῃ,
Λειπο μελαθρων τηνδε φιλαττην ϛεγην.

Ich halte diesen Umstand, daß die Götter sich durch den Anblick eines Todten nicht verunreinigen durften, hier für sehr erheblich. Er ist ein zweiter Grund, warum es Amor nicht seyn kann, der bey dem Leichname steht: und zugleich ein Grund wider alle andere Götter; den einzigen Gott ausgenommen, welcher sich unmöglich durch Erblickung eines Todten verunreinigen konnte, den Tod selbst.

Oder meynet man, daß vielleicht doch noch Eine Gottheit hiervon auszunehmen seyn dürfte? Nämlich der eigentliche Genius, der eigentliche Schutzgeist des Menschen. Wäre es denn, könnte man sagen, so etwas ungereimtes, daß der Genius des Menschen trauernd bey dem Körper stände, durch dessen Erstarrung er sich auf ewig von ihm

*) Alc. v. 22. 23.

trennen müssen? Doch wenn das schon nicht ungereimt wäre, so wäre es doch völlig wider die Denkungsart der Alten; nach welcher auch der eigentliche Schutzgeist des Menschen den völligen Tod desselben nicht abwartete, sondern sich von ihm noch eher trennte, als in ihm die gänzliche Trennung zwischen Seele und Leib geschahe. Hievon zeugen sehr deutliche Stellen *); und folglich kann auch dieser Genius der eigentliche Genius des eben verschiedenen Menschen nicht seyn, auf dessen Brust er sich mit der Fackel stützet.

Noch darf ich eine Besonderheit in dem Stande desselben nicht mit Stillschweigen übergehen. Ich glaube in ihr die Bestätigung einer Muthmaßung zu erblicken, die ich an eben derselben Stelle des Laokoon berührte. **) Sie hat Widerspruch gefunden, diese Muthmaßung: es mag sich nun zeigen, ob sie ihn zu behalten verdienet. —

Wenn nämlich Pausanias die gleich Anfangs erwähnte Vorstellung, auf der Kiste in dem Tempel der Juno zu Elis, beschreibet, wo unter andern eine Frau erscheine, die in ihrer Rechten einen schlafenden weißen Knaben halte, in ihrer Linken aber einen schwarzen Knaben, καθεύδοντι ἐοικοτα, welches eben sowohl heißen kann, der jenem schlafenden Knaben ähnlich sey, als der zu schlafen scheine: so setzt er hinzu, ἀμφο-

*) Wonna Exercit. III. de Geniis, cap. 2. §. 7.
**) S. 87.

ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας. Diese Worte giebt der lateinische Uebersetzer durch distortis utrinque pedibus ; und der Französische durch les pieds contrefaits. Ich fragte : was sollen hier die krummen Füße ? wie kommen der Schlaf und der Tod zu diesen ungestalteten Gliedern ? was können sie andeuten sollen ? Und in der Verlegenheit, mir hierauf zu antworten, schlug ich vor, διεστραμμενους τους ποδας nicht durch krumme, sondern durch über einander geschlagene Füße zu übersetzen : weil dieses die gewöhnliche Lage der Schlafenden sey, und der Schlaf auf alten Monumenten nicht anders liege.

Erst wird es wegen einer Verbesserung, die Sylburg in eben den Worten machen zu müssen glaubte, nöthig seyn, die ganze Stelle in ihrem Zusammenhange anzuführen : Πεποιηται δε γυνη παιδα λευκον καθευδοντα ἀνεχουσα τη δεξια χειρι, τη δε ἑτερα μελανα ἐχει παιδα καθευδοντι ἐοικοτα, ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας. Sylburg fand das διεστραμμενους anstößig, und meynte, daß es besser seyn würde, διεστραμμενον dafür zu lesen, weil ἐοικοτα vorher gehe, und beydes sich auf παιδα beziehe. *) Doch diese Veränderung würde nicht allein sehr überflüßig, sondern auch ganz falsch seyn. Ueberflüßig : denn warum soll sich nun eben das διαστρεφεσθαι auf παιδα beziehen, da es sich eben sowohl auf ἀμφο-

*) Rectius διεστραμμενον, ut antea ἐοικοτα, respiciunt enim Accusativum παιδα.

τερους oder ποδας beziehen kann? Falsch: denn sonach würde ἀμφοτερους nur zu ποδας gehören können, und man würde übersetzen müssen, krumm an beyden Füßen; da es doch auf das doppelte παιδα gehet, und man übersetzen muß, beyde mit krummen Füßen. Wenn anders διεστραμμενος hier krumm heißt, und überhaupt krumm heißen kann!

Zwar muß ich gestehen, daß ich damals, als ich den Ort im Laokoon schrieb, schlechterdings keine Auslegung kannte, warum der Schlaf und der Tod mit krummen Füßen sollten gebildet worden seyn. Ich habe erst nachher beym Rondel *) gefunden, daß die Alten durch die krummen Füße des Schlafes, die Ungewißheit und Betrüglichkeit der Träume andeuten wollen. Aber worauf gründet sich dieses Vorgeben? und was wäre es auch damit? Was es erklären sollte, würde es höchstens nur zur Hälfte erklären. Der Tod ist doch wohl ohne Träume: und dennoch hatte der Tod eben so krumme Füße. Denn, wie gesagt, das ἀμφοτερους muß schlechterdings auf das doppelte vorhergehende παιδα sich beziehen: sonst würde ἀμφοτερους, zu τους ποδας genommen, ein sehr schaler Pleonasmus seyn. Wenn ein Mensch krumme Füße hat, so versteht es sich ja wohl, daß sie beyde krumm sind.

Oder sollte wohl jemand auch nur deswegen

---

*) Expos. Signi veteris Tolliani p. 294. Fortuitorum Jacobi Tollii.

sich die Lesart des Sylburg (διεστραμμενον für διεστραμμενος) gefallen lassen, um die krummen Füße blos und allein dem Schlafe beilegen zu können? Nun so zeige mir dieser Eigensinnige doch irgend einen antiken Schlaf mit dergleichen Füßen. Es sind sowohl ganz runde als halb erhabene Werke genug übrig, in welchen die Alterthumskundigen einmüthig den Schlaf erkennen. Wo ist ein einziger, an welchem sich krumme Füße auch nur argwohnen ließen?

Was folgt aber hieraus? Sind die krummen Füße des Todes und des Schlafes ohne alle befriedigende Bedeutung; sind die krummen Füße des letztern in keiner antiken Vorstellung desselben sichtbar: so meyne ich, folgt wohl nichts natürlicher, als die Vermuthung, daß es mit diesen krummen Füßen überhaupt eine Grille seyn dürfte. Sie gründen sich auf eine einzige Stelle des Pausanias, auf ein einziges Wort in dieser Stelle: und dieses Wort ist noch dazu eines ganz andern Sinnes fähig!

Denn διεστραμμενος, von διαστρεφειν, heißt nicht sowohl krumm, verbogen, als nur überhaupt verwandt, aus seiner Richtung gebracht; nicht sowohl tortuosus, distortus, als obliquus, transversus: und πόδες διεστραμμενοι sind also nicht nur eben sowohl durch queer, überzwerch liegende Füße, als durch krumme Füße zu übersetzen; sondern durch jenes sogar noch besser und eigentlicher zu übersetzen, als durch dieses.

Doch daß διεστραμμενος blos so übersetzt

werden könnte, würde noch wenig entscheiden. Der eigentlichere Sinn ist nicht immer der wahre. Von größerm, den völligen Ausschlag gebenden Gewicht ist also dieses: daß die ποδες διεστραμμενοι, so übersetzt, wie ich sage, durch über einander geschlagen übersetzt, nicht allein, sowohl bey dem Tode als bey dem Schlafe, die schönste angemessenste Bedeutung haben, sondern auch häufig auf alten Denkmälern zu erblicken sind.

Ueber einander geschlagene Füße sind die natürliche Lage, die der Mensch in einem ruhigen gesunden Schlafe nimmt Diese Lage haben die alten Künstler auch einstimmig jeder Person gegeben, die sie in einem solchen Schlafe zeigen wollen. So schläft die vermeynte Cleopatra im Belvedere; so schläft die Nymphe auf einem alten Monumente beym Boissard; so schläft, oder will eben entschlafen, der Hermaphrodit des Dioskurides. Es würde sehr überflüßig seyn, dergleichen Exempel zu häufen. Ich wüßte mich jetzt nur einer einzigen alten Figur zu erinnern, welche in einer andern Lage schliefe. — (Dem Herrn Kloß unverwerth, geschwind seine Kupferblätter durchzublättern, und mir mehrere zu zeigen!) — Aber diese einzige Figur ist auch ein trunkener Faun, dem der gährende Wein keinen ruhigen Schlaf vergönnen darf. *) Bis auf die schlafenden Thiere be-

*) Beim Maffei (T. XCIV.), wo man sich über den Geschmack dieses Auslegers ärgern muß, der eine so unanständige Figur mit aller Gewalt zu einem Bacchus machen will.

obachteten die alten Künſtler die angegebene Lage. Die zwey antiken Löwen von gelblichem Marmor, unter den Königlichen Alterthümern zu Berlin, ſchlafen mit über einander geſchlagenen Vorderfüßen, auf welchen der Kopf ruhet. Kein Wunder folglich, daß man auch den Schlaf ſelbſt in dieſer den Schlafenden ſo gewöhnlichen Lage, von ihnen vorgeſtellt ſieht. Ich verwies auf den Schlaf beym Maffei, *) und ich hätte eben ſowohl auf den ähnlichen Marmor des Tollius verweiſen können. Zwey kleinerer, ehedem bey dem Connetable Colonna, von jenen wenig oder nichts unterſchieden, erwähnt ebenfalls Maffei.

Ja auch an wachenden Figuren iſt die Lage der über einander geſchlagenen Füße das Zeichen der Ruhe. Nicht wenige von den ganz oder halb liegenden Flußgöttern ruhen ſo auf ihren Urnen: und ſogar an ſtehenden Perſonen iſt, ein Fuß über den andern geſchlagen, der eigentliche Stand des Verweilens und der Erholung. Daher erſcheinen die Merkure und Faune ſo manchmal in dieſem Stande; beſonders, wenn wir ſie in ihre Flöte, oder ſonſt ein erquickendes Spiel, vertieft finden.

Nun wäge man alle dieſe Wahrſcheinlichkeiten gegen die blank und bloſen Widerſprüche ab, mit welchen man meine Auslegung abfertigen wollen. Der gründlichſte iſt noch der, der ſich von einem

---

*) Tab. CLI.

Gelehrten herschreibt, dem ich wichtigere Erinnerungen zu danken habe. „Die Lessingsche Erklärung des διεσταμμενυς τυς ποδας," sagt der Verfasser der kritischen Wälder, *) „scheint dem „Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es „auf's Muthmaßen ankäme, könnte ich eben so „sagen: sie schliefen mit über einander „geschlagenen Füßen, d. i. des einen Fuß „streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafes und Todes anzuzeigen „u. s. w."

Wider den Sprachgebrauch? wie das? Heißt διεστραμμενος etwas anders, als verwandt? und muß denn alles, was verwandt ist, nothwendig krumm seyn? Wie könnte man den einen mit übergeschlagenen Füßen auf Griechisch richtiger und besser nennen, als διεστραμμενον (κατα) τυς ποδας? oder διεστραμμενυς τυς ποδας, mit unter verstandenem ἐχοντα? Ich wüßte im geringsten nicht, was hier wider die natürliche Bedeutung der Worte, oder gegen die genuine Construction der Sprache wäre. Wenn Pausanias hätte krumm sagen wollen, warum sollte er nicht das so gewöhnliche σκολιος gebraucht haben?

Muthmaßen hiernächst läßt sich freylich vielerlei. Aber verdient wohl eine Muthmaßung, die nichts als die bloße Möglichkeit vor sich hat, ei-

---

*) Herders Werke 20. Bd. Erstes Wäldchen S. 73.

ner entgegen gesetzet zu werden, der so wenig zu einer ausgemachten Wahrheit fehlet? Ja, auch kaum die Möglichkeit kann ich jener mir entgegen gesetzten Muthmaßung einräumen. Denn der eine Knabe ruhete in dem einen, und der andere in dem andern Arme der Nacht: folglich wäre die Verschränkung der Füße des einen mit den Füßen des andern kaum zu begreifen. Endlich die Möglichkeit dieser Verschränkung auch zugegeben: würde sodann das διεστραμμενος, welches sie ausdrücken sollte, nicht ebenfalls etwas ganz anders heißen, als krumm? Würde diese Bedeutung nicht ebenfalls wider den Sprachgebrauch seyn? Würde die Muthmaßung meines Gegners also nicht eben der Schwierigkeit ausgesetzt seyn, der er meine ausgesetzt zu seyn meynet, ohne daß sie eine einzige der Empfehlungen hätte, die er dieser nicht absprechen kann?

Nun zurück zu dem Bilde beim Bellori. Wenn aus dem, was ich bisher beigebracht, erwiesen ist, daß die alten Artisten den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet; wenn es erwiesen ist, daß sie dem Tod eine genaue Aehnlichkeit mit dem Schlafe gegeben: so werden sie, allem Vermuthen nach, auch den Tod mit über einander geschlagenen Füßen vorzustellen, nicht unterlassen haben. Und wie, wenn eben dieses Bild beim Bellori ein Beweis davon wäre? Denn wirklich stehet es, den einen Fuß über den andern geschlagen; und diese Besonderheit des Standes, glaube ich, kann eben sowohl dienen, die Bedeutung der ganzen Figur zu bestätigen, als die

anderweits erwiesene Bedeutung derselben das Charakteristische dieses besonderen Standes festzusetzen hinlänglich seyn dürfte.

Doch es versteht sich, daß ich so geschwind und dreist nicht schließen würde, wenn dieses das einzige alte Monument wäre, auf welchem sich die über einander geschlagenen Füße an dem Bilde des Todes zeigten. Denn nichts würde natürlicher seyn, als mir einzuwenden: „wenn die alten Künstler den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet haben, so haben sie ihn doch nur als liegend, und wirklich selbst schlafend so gebildet; von dieser Lage des Schlafes im Schlafe, ist also auf seinen stehenden Stand, oder gar auf den stehenden Stand des ihm ähnlichen Todes, wenig oder nichts zu schließen, und es kann ein bloser Zufall seyn, daß hier einmal der Tod so stehet, als man sonst den Schlaf schlafen sieht."

Nur mehrere Monumente, welche eben das zeigen, was ich an der Figur beim Bellori zu sehen glaube, können dieser Einwendung vorbauen. Ich eile also, deren so viele anzuführen, als zur Induction hinreichend sind, und glaube, daß man es für keine blose überflüßige Auszierung halten wird, einige der vorzüglichsten in Abbildung beigefügt zu finden.

Zuerst also *) erscheinet der schon angeführte

*) S. das beigefügte Kupfer, Num. 1.

IV B. Seite 184.

SOMNO ORESTILIA FILIA.

FATIS CÆCILIVS FEROXTILIV

Q. CAECILIO
FEROCI
KALATORI SACERDOTI
TITIALIVM FLAVIALIVM
STVDIOSO
ELOQVENTIA
VIXIT ANNIS XV
MENSE I DIEBVS XXIIII
FILIO OPTVMO AC
REVERENTISSIMO

M. CAVIVS CHARINVS.

Grabstein beim Boissard. Weil die ausdrücklichen Ueberschriften desselben nicht verstatten, uns in der Deutung seiner Figuren zu irren: so kann er gleichsam der Schlüssel zu allen übrigen Denkmälern heißen. Wie aber zeiget sich hier die Figur, welche mit Sommo Orestilia Filia überschrieben ist? Als ein nackter Jüngling, einen traurigen Blick seitswärts zur Erde heftend, mit dem einen Arme auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, und den einen Fuß über den andern geschlagen. — Ich darf nicht unerinnert lassen, daß von eben diesem Denkmale sich auch eine Zeichnung unter den Papieren des Pighius, in der Königl. Bibliothek zu Berlin, befindet, aus welcher Spanheim die einzelne Figur des Schlafes seinem Commentar über den Kallimachus einverleibet hat. *) Daß es schlechterdings die nämliche Figur des nämlichen Denkmals beim Boissard seyn soll, ist aus der nämlichen Ueberscheift unstreitig. Aber um so viel mehr wird man sich wundern, an beiden so merkliche Verschiedenheiten zu erblicken. Die schlanke, ausgebildete Gestalt beim Boissard, ist beim Pighius ein fetter stämmiger Knabe; dieser hat Flügel, und jene hat keine; geringerer Abweichungen, als in der Wendung des Hauptes, in der Richtung der Arme, zu geschweigen. Wie diese Abweichungen von Spanheim nicht bemerkt werden können, ist begreiflich; Spanheim kannte das Denkmal nur aus den Inschriften des Gruter, wo er die blosen

*) Ad. ver. 234. Hym. in Delum, p. 524 edit. Ern.

Worte ohne alle Zeichnung fand; er wußte nicht, oder erinnerte sich nicht, daß die Zeichnung bereits beim Boissard vorkomme, und glaubte also etwas ganz unbekanntes zu liefern, wenn er sie uns zum Theil aus den Papieren des Pighius mittheilte. Weniger ist Grävius zu entschuldigen, welcher seiner Ausgabe der Gruterschen Inschriften die Zeichnung aus dem Boissard beifügte *) und gleichwohl den Widerspruch, den diese Zeichnung mit der wörtlichen Beschreibung des Gruter macht, nicht bemerkte. In dieser ist die Figur Genius alatus, crinitus, obesus, dormiens, dextra manu in humerum sinistrum, a quo velum retrorsum dependet, posita: und in jener erscheinet sie, gerade gegen über, so wie wir sie hier erblicken, ganz anders; nicht geflügelt, nicht eben von starken Haaren, nicht fett, nicht schlafend, nicht mit der rechten Hand auf der linken Schulter. Eine solche Mißhelligkeit ist anstößig, und kann nicht anders als Mißtrauen bei dem Leser erwecken, besonders wenn er sich noch dazu nicht einmal davor gewarnet findet. Sie beweiset indeß so viel, daß unmöglich beide Zeichnungen unmittelbar von dem Denkmale können genommen seyn: eine derselben muß nothwendig aus dem Gedächtnisse seyn gemacht worden. Ob dieses die Zeichnung des Pighius, oder die Zeichnung des Boissard sey, kann nur der entscheiden, welcher das Denkmal selbst damit zu vergleichen Gelegenheit hat.

---

*) Pag. CCCIV.

IVB. Seite 187.

D M

Q VIETORIVM

CLYMENES

ET

LIBERTORVM

ET RAPHIS.

Nach der Angabe des letztern, befand es sich zu Rom, in dem Pallaste des Cardinals Cesi. Dieser Pallast aber, wenn ich recht unterrichtet bin, ward in der Plünderung von 1627 gänzlich zerstöret. Verschiedene von den Alterthümern, welche Boissard daselbst sahe, mögen sich jetzt in dem Pallaste Farnese befinden; ich vermuthe dieses von dem Hermaphrodit, und dem vermeynten Kopfe des Pyrrhus. *) Andere glaube ich in andern Cabinetten wiedergefunden zu haben; kurz, sie sind verstreuet, und es dürfte schwer halten, das Denkmal, wovon die Rede ist, wieder aufzufinden, wenn es noch gar vorhanden ist. Aus blosen Muthmaßungen möchte ich mich eben so wenig für die Zeichnung des Boissard, als für die Zeichnung des Pighius erklären. Denn wenn es gewiß ist, daß der Schlaf Flügel haben kann: so ist es eben so gewiß, daß er nicht nothwendig Flügel haben muß.

Die zweite Kupfertafel zeiget das Grabmal einer Clymene, ebenfalls aus dem Boissard entlehnt. **) Die eine der Figuren darauf, hat mit der eben erwähnten zu viel Aehnlichkeit, als daß diese Aehnlichkeit, und der Ort, den sie einnimmt,

---

*) Hermaphroditus nudus, qui involutum palliolo femur habet. — Caput ingens Pyrrhi regis Epirotarum, galeatum, cristatum et armato pectore. Topogr. Parte I. pag. 4. 5. Winkelmanns Anmerkungen über die Geschichte der Kunst. S. 98.

**) Part. VI. p. 119.

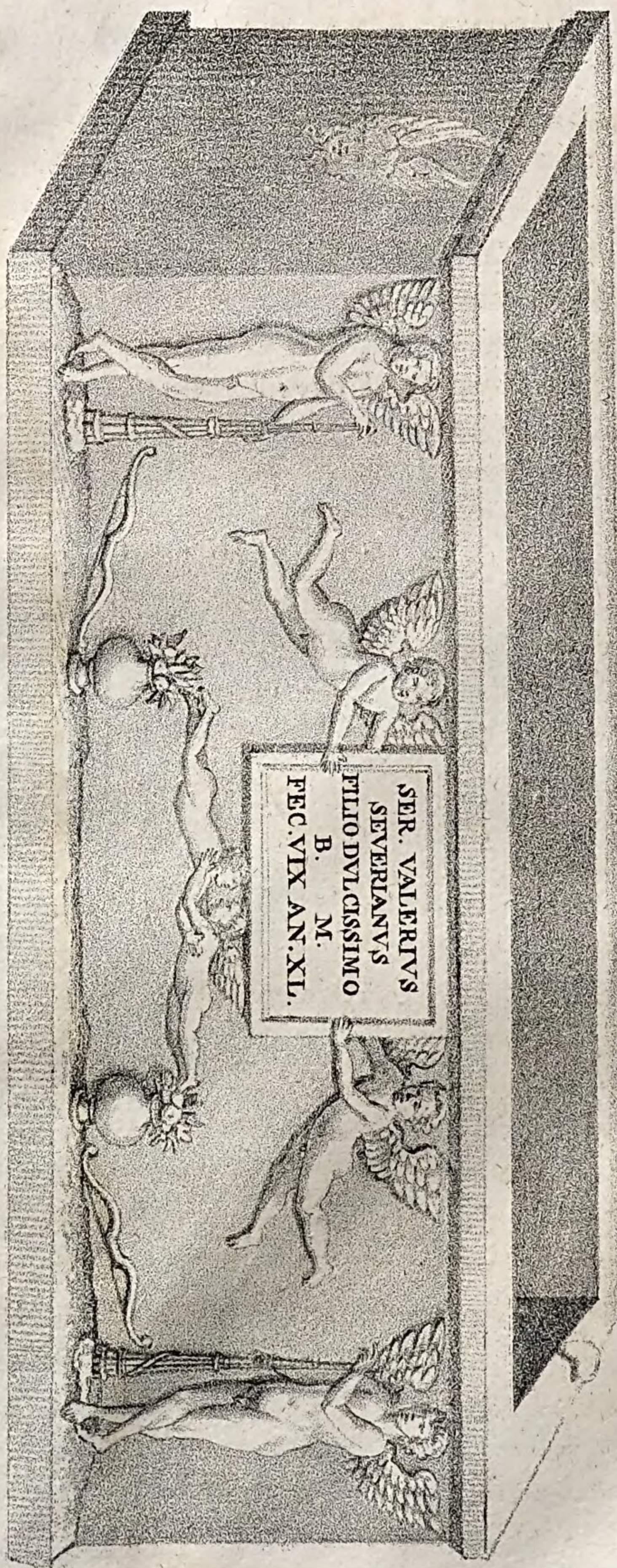
uns im geringsten ihrentwegen ungewiß lassen könnten. Sie kann nichts anders als der Schlaf seyn: und auch dieser Schlaf, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, hat den einen Fuß über den andern geschlagen. — Die Flügel übrigens fehlen ihm gleichfalls: und es wäre doch sonderbar, wenn sie Boissard hier zum zweitenmale vergessen hätte. Doch wie gesagt, die Alten werden den Schlaf öfters auch ohne Flügel gebildet haben. Pausanias giebt dem Schlafe in dem Arme der Nacht keine: und weder Ovidius noch Statius legen, in ihren umständlichen Beschreibungen dieses Gottes und seiner Wohnung, ihm deren bei. Brouckhuysen hat sich sehr versehen, wenn er vorgiebt, daß der letztere Dichter dem Schlafe sogar zwei Paar Flügel, eines an dem Kopfe und eines an den Füßen, andichte.*) Denn obschon Statius von ihm sagt:

Ipse quoque et volucrem gressum et
ventosa citavit
Tempora:

so ist dieses doch im geringsten nicht von natürlichen Flügeln, sondern von dem geflügelten Petasus und von den Talariis zu verstehen, welche

---

*) Ad Tibullum Lib. II. Eleg. I. v. 89. Et sic quidem poëtae plerique omnes, videlicet ut alas habuerit hic deus in humeris. Papinius autem, suo quodam jure peculiari, alas ei in pedibus et in capite adfingit, L. 10. Theb. v. 131.


SER. VALERIVS
SEVERIANVS
FILIO DVLCISSIMO
B. M.
FEC. VIX AN. XL.

die Dichter nicht blos dem Merkur beilegen, sondern auch häufig von andern Göttern brauchen lassen, die sie uns in besonderer Eil zeigen wollen. Doch es ist mir hier überhaupt nicht um die Flügel, sondern um die Füße des Schlafes zu thun; und ich fahre fort, das διεσραμμενον derselben in mehrern Monumenten zu zeigen.

Auf der dritten Kupfertafel siehet man eine Pila, oder einen Sarg, der wiederum aus dem Boissard genommen ist.*) Die Aufschrift dieser Pila kömmt auch bei dem Gruter vor,**) wo die zwei Genii mit umgekehrten Fackeln zwei Cupidines heißen. Doch wir sind mit diesem Bilde des Schlafes nun schon zu bekannt, als daß wir es hier verkennen sollten. Und auch dieser Schlaf stehet beidemal mit dem einen Fuße über den andern geschlagen. Aber warum diese nämliche Figur hier nochmals wiederholt? Nicht sowohl wiederholt: als vielmehr verdoppelt; um Bild und Gegenbild zu zeigen. Beides ist der Schlaf; das eine der überhingehende, das andere der lange daurende Schlaf; mit einem Worte, es sind die ähnlichen Zwillingsbrüder, Schlaf und Tod. Ich darf vermuthen, wie wir sie hier sehen, so und nicht anders werden sie auf den von Winkelmann erwähnten Monumenten, auf dem Grabsteine in dem Pallaste Albani, und auf der Begräbnißurne in dem

---

*) Par. V. p. 115.
**) Pag. DCCXII.

Collegio Clementino erscheinen. — Man lasse sich die Bogen, die diesen Geniis hier zu Füßen liegen, nicht irren: sie können eben sowohl zu den beiden schwebenden Geniis gehören, als zu diesen stehenden; und ich habe auf mehr Grabmälern einen losgespannten, oder gar zerbrochenen Bogen, nicht als das Attribut des Amors, sondern als ein von diesem unabhängiges Bild des verbrauchten Lebens überhaupt, gefunden. Wie ein Bogen das Bild einer guten Hausmutter seyn könne, weiß ich zwar nicht: aber doch sagt eine alte Grabschrift, die Leich aus der ungedruckten Anthologie bekannt gemacht, *) daß er es gewesen,

Τοξα μεν ἀυδασει ταν ἐυτονον ἀγετιν ὀικυ'

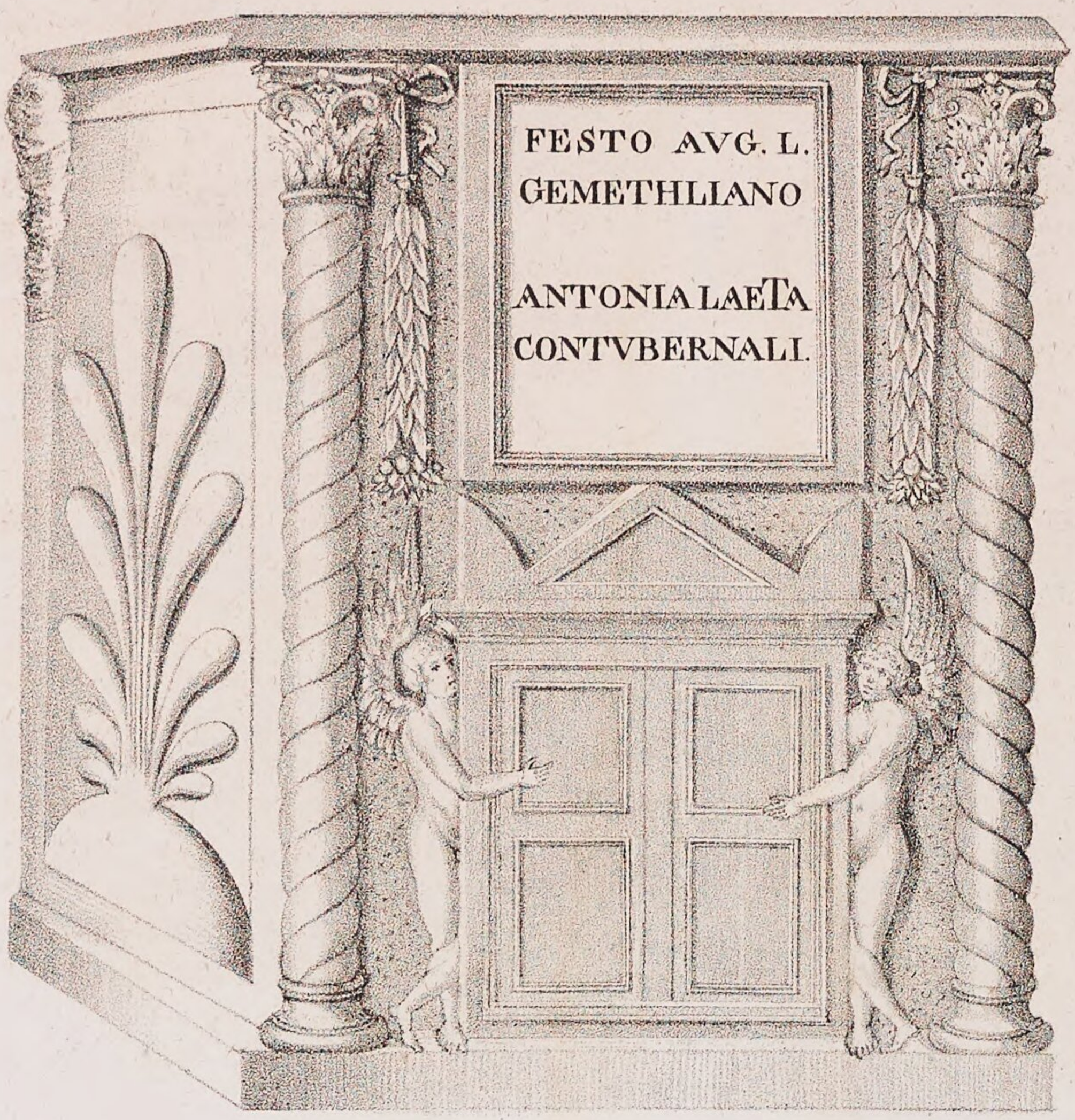
und daraus zeigt sich wenigstens, daß er nicht nothwendig das Rüstzeug des Amors seyn muß, und daß er mehr bedeuten kann, als wir zu erklären wissen.

Ich füge die vierte Tafel hinzu, und auf dieser einen Grabstein, den Boissard in Rom zu St. Angelo (in Templo Junonis, quod est in foro piscatorio) fand, wo er sich ohne Zweifel auch noch finden wird. **) Hinter einer verschlossenen Thüre stehet, auf beiden Seiten, ein geflügelter Genius mit halbem Körper hervorragend, und mit der Hand auf diese verschlossene Thüre

---

*) Sepulc. Car. XIV.

**) Parte V. p. 22.


FESTO AVG. L.
GEMETHLIANO
ANTONIA LAETA
CONTVBERNALI.

zeigend. Die Vorstellung ist zu redend, als daß uns nicht jene domus exilis Plutonia einfallen sollte, *) aus welcher keine Erlösung zu hoffen: und wer könnten die Thürsteher dieses ewigen Kerkers besser seyn, als Schlaf und Tod? Bei der Stellung und Action, in der wir sie erblicken, braucht sie keine umgestürzte Fackel deutlicher zu bezeichnen: nur den einen über den andern geschlagenen Fuß hat auch ihnen der Künstler gegeben. Aber wie unnatürlich würde hier dieser Stand seyn, wenn er nicht ausdrücklich charakteristisch seyn sollte?

Man glaube nicht, daß dieses die Beispiele alle sind, welche ich für mich anführen könnte. Selbst aus dem Boissard würde ich noch verschiedene hieher ziehen können, wo der Tod, entweder als Schlaf, oder mit dem Schlafe zugleich, den nämlichen Stand der Füße beobachtet. **) Eine ganze Erndte von Figuren, so wie die auf der ersten Tafel erscheinet oder erscheinen sollte, würde mir auch Maffei anbieten. ***) Doch wozu dieser Ueberfluß? Vier dergleichen Denkmäler, das beim Bellori ungerechnet, sind mehr als hinlänglich, die Vermuthung abzuwenden, daß das auch wohl ein bloser unbedeutender Zufall seyn könne, was eines so nachdenklichen Sinnes fähig ist. Wenigstens wäre ein solcher Zufall der sonderbarste, der sich nur denken ließe! Welch ein Ungefähr, wenn nur von un-

---

*) Tollii Expos. Signi vet. p. 292.

**) Als Part. III. p. 69. und vielleicht auch Part. V. p. 23.

***) Museo Veron. Tab. CXXXIX.

gefähr in mehr als einem unverdächtigen alten Monumente gewisse Dinge gerade so wären, als ich sage, daß sie nach meiner Auslegung einer gewissen Stelle seyn müßten: oder wenn nur von ungefähr sich diese Stelle gerade so auslegen ließe, als wäre sie in wirklicher Rücksicht auf dergleichen Monumente geschrieben worden. Nein, das Ungefähr ist so übereinstimmend nicht; und ich kann ohne Eitelkeit behaupten, daß folglich meine Erklärung, so sehr es auch nur meine Erklärung ist, so wenig Glaubwürdigkeit ihr auch durch mein Ansehen zuwachsen kann, dennoch so vollkommen erwiesen ist, als nur immer etwas von dieser Art erwiesen werden kann.

Ich halte es daher auch kaum der Mühe werth, diese und jene Kleinigkeit noch aus dem Wege zu räumen, die einem Zweifler, der durchaus nicht aufhören will zu zweifeln, vielleicht einfallen könnte. Z. E. die Zeilen des Tibullus: *)

Postque venit tacitus fuscis circumdatus alis
Somnus, et incerto somnia vara pede.

Es ist wahr, hier wird ausdrücklich krummbeiniger Träume gedacht. Aber Träume! und wenn die Träume krummbeinig waren: warum mußte es denn auch der Schlaf seyn? Weil er der Vater der Träume war? Eine treffliche Ursache! Und doch ist auch das noch nicht die eigentliche Abfertigung, die sich mir hier

*) Lib. II. Eleg. 1. v. 89. 90.

hier anträgt. Denn die eigentliche ist diese: daß das Beywort vara überhaupt, sicherlich nicht vom Tibull ist; daß es nichts, als eine eigenmächtige Lesart des Brouckhuysen ist. Vor diesem Commentator, lasen alle Ausgaben entweder nigra oder vana. Das letzte ist das wahre; und es zu verwerfen, konnte Brouckhuysen nur die Leichtigkeit, mit Veränderung eines einzigen Buchstaben seinem Autor einen fremden Gedanken unterzuschieben, verleiten. Aber wenn schon die alten Dichter die Träume öfters auf schwachen, ungewissen Füßen einhergaukeln lassen; nämlich die täuschenden, betrügerischen Träume: folgt denn daraus, daß sie diese schwachen ungewissen Füße sich auch als krumme Füße müssen gedacht haben? Wo liegt denn die Nothwendigkeit, daß schwache Füße auch krumme Füße, oder krumme Füße auch schwache Füße seyn müssen? Dazu waren den Alten ja nicht alle Träume täuschend und betrügerisch; sie glaubten eine Art sehr wahrhafter Träume, und der Schlaf, mit diesen seinen Kindern, war ihnen eben sowohl Futuri certus als pessimus auctor. *) Folglich konnten auch die krummen Füße, als das Symbolum der Ungewißheit, nach ihren Begriffen nicht den Träumen überhaupt, noch weniger dem Schlafe, als dem allgemeinen Vater derselben, zukommen. Und doch, gestehe ich, würden alle diese Vernünfteleyen bey Seite zu setzen seyn, wenn Brouckhuysen, ausser der mißverstandenen Stelle des Pausanias, auch nur sonst eine einzige für die krummen

*) Seneca Herc. fur. v. 1070.

Füße der Träume und des Schlafes anzuführen gewußt hätte. Was varus heißt, erklärt er mit zwanzig sehr überflüssigen Stellen: aber daß varus ein Beywort des Traumes sey, davon giebt er keine Beweisstelle, sondern will sie erst machen; und, wie gesagt, nicht sowohl aus dem einzigen Pausanias, als aus der falschen Uebersetzung des Pausanias machen. Denn fast lächerlich ist es, wenn er uns, da er keinen krummbeinigen Schlaf aufbringen kann, wenigstens einen Genius mit krummen Füßen in einer Stelle des Persius *) zeigen will, wo genius weiter nichts heißt als indoles, und varus weiter nichts als von einander abstehend:

— — Geminos, horoscope, varo
Producis genio. —

Ueberhaupt würde diese Ausschweifung über das διεσραμμενος des Pausanias, hier viel zu weitläuftig gerathen seyn, wenn sie mir nicht Gelegenheit gegeben hätte, zugleich mehrere antike Abbildungen des Todes anzuführen. Denn mag es denn nun auch mit seinen und seines Bruders übergestellten Füßen seyn, wie es will; mag man sie doch für charakteristisch halten, oder nicht: so ist aus den angeführten Denkmälern doch so viel unstreitig, daß die alten Artisten immer fortgefahren haben, den Tod nach einer genauen Aehnlichkeit mit dem Schlafe zu bilden; und nur das war es, was ich eigentlich hier erweisen wollte.

Ja, so sehr ich auch von dem Charakteristi-

*) Sat. VI. v. 18.

schen jener besondern Fußstellung selbst überzeugt bin: so will ich doch keinesweges behaupten, daß schlechterdings kein Bild des Schlafes oder Todes ohne sie seyn könne. Vielmehr kann ich mir den Fall sehr wohl denken, in welchem eine solche Fußstellung mit der Bedeutung des Ganzen streiten würde; und ich glaube Beyspiele von diesem Falle anführen zu können. Wenn nämlich der über den andern geschlagene Fuß das Zeichen der Ruhe ist: so wird es nur dem bereits erfolgten Tode eigentlich zukommen können; der Tod hingegen, wie er erst erfolgen soll, wird eben darum eine andere Stellung erfordern.

In so einer andern, die Annäherung ausdrückenden Stellung glaube ich ihn auf einer Gemme beym Stephanonius, oder Licetus,*) zu erkennen. Ein geflügelter Genius, welcher in der einen Hand einen Aschenkrug hält, scheinet mit der andern eine umgekehrte, aber noch brennende Fackel ausschleudern zu wollen, und siehet dabey mit einem traurigen Blicke seitwärts auf einen Schmetterling herab, der auf der Erde kriechet. Die gespreitzten Beine sollen ihn entweder im Fortschreiten begriffen, oder in derjenigen Stellung zeigen, die der Körper natürlicher Weise nimmt, wenn er den einen Arm mit Nachdruck zurückschleudern will. Ich mag mich mit Widerlegung der höchst gezwungenen Deutungen nicht aufhalten, welche sowohl der erste poetische Erklärer der Stephanonischen Steine, als auch

*) Schemate VII. p. 123. Man sehe die beygefügte Abbildung.

die Mutter des Schlafes und des Todes, zu nehmen seyn. Denn wenn der Kalathus auf dem Haupte eine Isis oder Cybele, als die Mutter aller Dinge, kenntlich machen soll: so würde mich es nicht wundern, auch die Nacht, diese

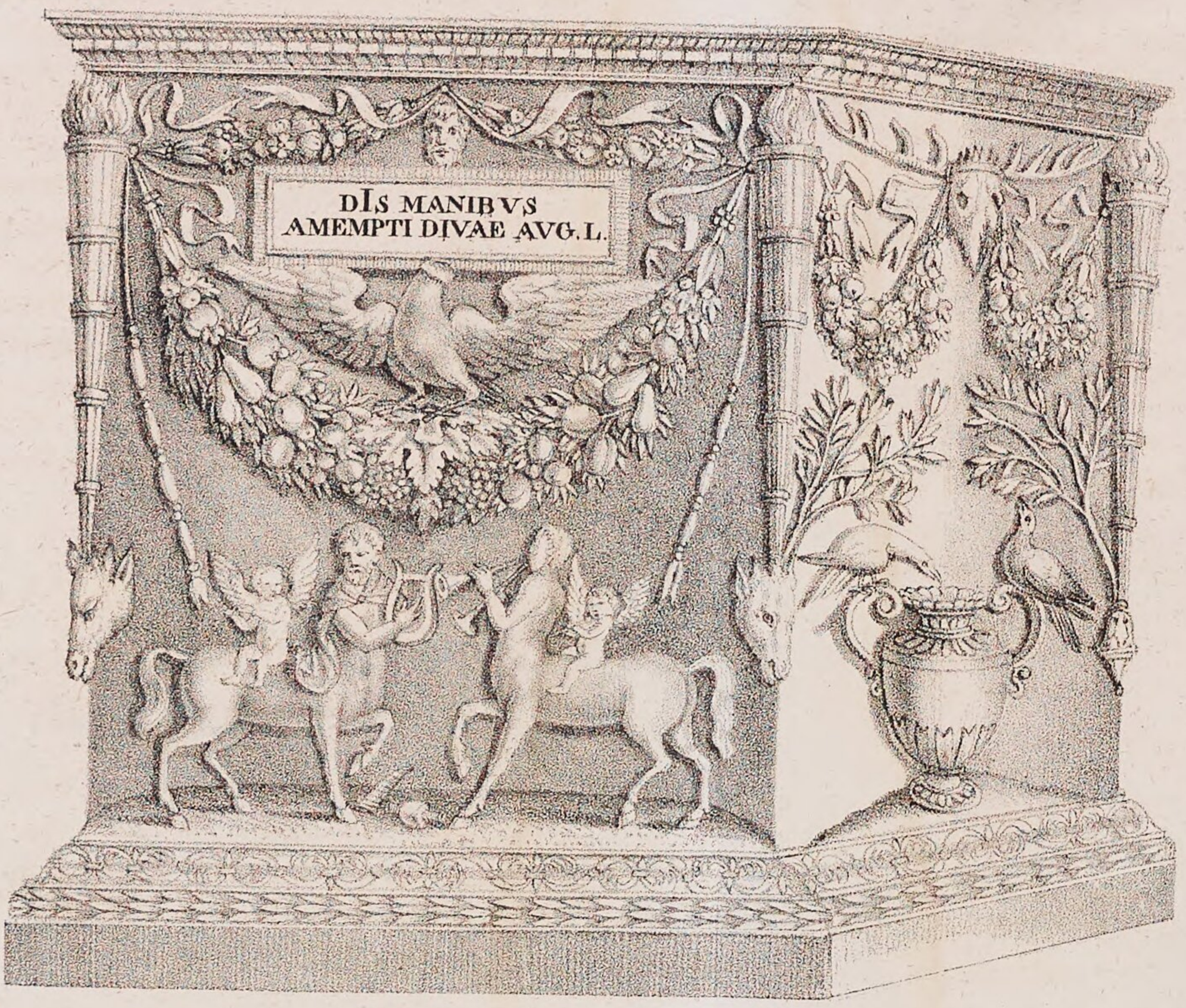
— θεων γενετειρα — ἡ δε και ἀνδρων,

wie sie Orpheus nennet, hier mit dem Kalathus zu erblicken.

Was sich sonst aus der Figur des Stephanonius, mit der beym Bellori verbunden, am zuverlässigsten ergiebt, ist dieses, daß der Aschenkrug, der Schmetterling und der Kranz diejenigen Attributa sind, durch welche der Tod, wo und wie es nöthig schien, von seinem Ebenbilde, dem Schlafe, unterschieden ward. Das besondere Abzeichen des Schlafes hingegen war unstreitig das Horn.

Und hieraus möchte vielleicht eine ganz besondere Vorstellung auf dem Grabsteine eines gewissen Amemptus, eines Freygelassenen, ich weiß nicht welcher Kaiserin, oder kaiserlichen Prinzessin, einiges Licht erhalten. Man sehe die fünfte Tafel. *) Ein männlicher und weiblicher Centaur, jener auf der Leyer spielend, diese eine doppelte Tibia blasend, tragen beyde einen geflügelten Knaben auf ihren Rücken, deren jeder auf einer Queerpfeife bläset; unter dem aufgehobenen Vorderfuße des einen Centaur lieget ein Krug, und unter des andern ein Horn. Was kann diese Allegorie sagen sollen? was kann sie hier sagen sollen? Ein Mann zwar, wie

*) Boissardus Par. III. p 144.


DIS MANIBVS
AMEMPTI DIVAE AVG. L.

Herr Klotz, der seinen Kopf voller Liebesgötter hat, würde mit der Antwort bald fertig seyn. Auch das sind meine Amors! würde er sagen; und der weise Künstler hat auch hier den Triumph der Liebe über die unbändigsten Geschöpfe, und zwar ihren Triumph vermittelst der Musik, vorstellen wollen! — Ei nun ja; was wäre der Weisheit der alten Künstler auch würdiger gewesen, als nur immer mit der Liebe zu tändeln; besonders, wie diese Herren die Liebe kennen! Indeß wäre es doch möglich, daß einmal auch ein alter Künstler, nach ihrer Art zu reden, der Liebe und den Grazien weniger geopfert, und hier bey hundert Meilen an die liebe Liebe nicht gedacht hätte! Es wäre möglich, daß, was ihnen dem Amor so ähnlich sieht, als ein Tropfen Wasser dem andern, gerade nichts Lustigeres, als der Schlaf und der Tod seyn sollte.

Sie sind uns beyde in der Gestalt geflügelter Knaben nicht mehr fremd; und der Krug auf der Seite des einen, und das Horn auf der Seite des andern, dünken mich nicht viel weniger redend, als es ihre buchstäblichen Namen seyn würden. Zwar weiß ich gar wohl, daß der Krug und das Horn auch nur Trinkgeschirre seyn können, und daß die Centauren in dem Alterthume nicht die schlechtesten Säufer sind; daher sie auch auf verschiedenen Werken in dem Gefolge des Bacchus erscheinen, oder gar seinen Wagen ziehen *). Aber was brauchten sie in

*) Gemme antiche colle sposizioni di P. A. Maffei, Parte III. p. 58.

dieser Eigenschaft noch erst durch Attributa bezeichnet zu werden? und ist es nicht auch für den Ort weit schicklicher, diesen Krug und dieses Horn für die Attributa des Schlafes und des Todes zu erklären, die sie nothwendig aus den Händen werfen mußten, um die Flöten behandeln zu können?

Wenn ich aber den Krug oder die Urne als das Attribut des Todes nenne, so will ich nicht blos den eigentlichen Aschenkrug, das Ossuarium oder Cinerarium, oder wie das Gefäß sonst hieß, in welchem die Ueberreste der verbrannten Körper aufbewahret wurden, darunter verstanden wissen. Ich begreife darunter auch die *Ληκυθος*, die Flaschen jeder Art, die man den todten Körpern, die ganz zur Erde bestattet wurden, beyzusetzen pflegte, ohne mich darüber einzulassen, was in diesen Flaschen enthalten gewesen. Sonder einer solchen Flasche blieb bey den Griechen ein zu begrabender Leichnam eben so wenig, als sonder Kranz; welches unter andern verschiedene Stellen des Aristophanes sehr deutlich besagen,*) so daß es ganz begreiflich ist, wie beydes ein Attribut des Todes geworden.

---

*) Besonders in den Ekklesiazusen, wo Blepyrus mit seiner Praxagora schilt, daß sie des Nachts heimlich aufgestanden und mit seinen Kleidern ausgegangen sey. (S. 533. 34.):

Ωχε καταλιπεσ' ωσπερει προκειμενον,
Μονον δε στεφανωσασ', εδ' επιθεισα
ληκυθον.

Der Scholiast setzt hinzu: *Εισθασι γαρ επι*

Wegen des Hornes als Attribut des Schlafes ist noch weniger Zweifel. An unzähligen Stellen gedenken die Dichter dieses Hornes: aus vollem Horne schüttet er seinen Segen über die Augenlieder der Matten,

— — — Illos post vulnera fessos
Exceptamque hiemem, cornu perfuderat omni
Somnus; —

mit geleertem Horne folget er der weichenden Nacht nach in seine Grotte,

Et Nox, et cornu fugiebat Somnus inani.

Und so wie ihn die Dichter sahen, bildeten ihn

νεκρων τϐτο ποιειν. Man vergleiche in dem nämlichen Stücke die Zeilen 1022 — 27, wo man die griechischen Gebräuche der Leichenbestattung beysammen findet. Daß dergleichen den Todten beyzusetzende Flaschen, ληκυθοι, bemalet wurden, und daß es eben nicht die größten Meister waren, die sich damit abgaben, erhellet eben daselbst, aus 3. 987. 88. Tanaquill Faber scheint geglaubt zu haben, daß es nicht wirkliche bemalte Flaschen gewesen, die man den Todten beygesetzt, sondern daß man nur um sie her dergleichen Flaschen gemalt; denn er merkt bey der letzten Stelle an: Quod autem lecythi mortuis appingerentur, aliunde ex Aristophane innotuit. Ich wünschte, er hätte uns dieses aliunde nachweisen wollen.

auch die Künstler. *) Nur das doppelte Horn, womit ihn die ausschweifende Einbildungskraft des Romeyn de Hooghe überladen, kannten weder diese noch jene. **)

Zugegeben also, daß es der Schlaf und der Tod seyn könnten, die hier auf den Centauren sitzen: was wäre nun der Sinn der Vorstellung zusammen? — Doch wenn ich glücklicher Weise einen Theil errathen hätte: muß ich darum auch das Ganze zu erklären wissen? Vielleicht zwar, daß so tiefe Geheimnisse nicht darunter verborgen liegen. Vielleicht, daß Amemptus ein Tonkünstler war, der sich vornämlich auf die Instrumente verstand, die wir hier in den Händen dieser unterirdischen Wesen erblicken; denn auch die Centauren hatten bey den spätern Dichtern ihren Aufenthalt vor den Pforten der Hölle,

Centauri in foribus stabulant, —

und es war ganz gewöhnlich, auf dem Grabmahle eines Künstlers die Werkzeuge seiner Kunst anzubringen, welches denn hier nicht ohne ein sehr feines Lob geschehen wäre.

---

*) Servius ad Aeneid. VI. v. 233. Somnum cum cornu novimus pingi. Lutatius apud Barthium ad Thebaid. VI. v. 27. Nam sic a pictoribus simulatur, ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere.

**) Denkbilder der alten Völker. S. 193. Deutsche Uebersetzung.

Ich kann indeß von diesem Monumente überhaupt mich nicht anders als furchtsam ausdrücken. Denn ich sehe mich wiederum wegen der Treue des Boissard in Verlegenheit. Von dem Boissard ist die Zeichnung; aber vor ihm hatte schon Smetius die Aufschrift, und zwar mit einer Zeile mehr, *) bekannt gemacht, und eine wörtliche Beschreibung der darum befindlichen Bilder beygefügt. Inferius, sagt Smetius von den Hauptfiguren, Centauri duo sunt, alter mas, lyncea instratus, lyram tangens, cui Genius alatus, fistula, Germanicae modernae simili, canens insidet: alter foemina, fistulis duabus simul in os insertis canens, cui alter Genius foemineus alis papilionum, manibus nescio quid concutiens, insidet. Inter utrumque cantharus et cornu Bacchicum projecta jacent. Alles trifft ein; bis auf den Genius, den der weibliche Centaur trägt. Dieser soll, nach dem Smetius, auch weiblichen Geschlechts seyn, und Schmetterlingsflügel haben, und mit den Händen etwas zusammenschlagen. Nach dem Boissard aber hat er keine andere Flügel, als sein Gespiel; und anstatt der Cymbeln, oder des Crotalum vielleicht, bläset er auf eben dem Instrumente, auf dem jener. — Es ist traurig, solche Widersprüche oft zu bemerken. Sie müssen einem Manne, der nicht gern auf Treibsand bauet,

---

*) Die diejenigen benennt, welche dem Amemptus das Denkmahl gesetzet, LALVS. ET. OCRINTHVS. L. v. Gruteri Corp. Inscr. p. DCVI. Edit. Graev.

das antiquarische Studium von Zeit zu Zeit sehr zuwider machen.

Zwar würde ich auch sodann, wenn Smetius richtiger gelesen hätte als Boissard, meine Erklärung nicht ganz aufgeben dürfen. Denn sodann würde der weibliche Genius mit Schmetterlingsflügeln eine Psyche seyn; und wenn Psyche das Bild der Seele ist: so wäre, anstatt des Todes, hier die Seele des Todten zu sehen. Auch dieser könnte das Attribut der Urne zukommen, und das Attribut des Hornes würde noch immer den Schlaf bezeichnen.

Ich bilde mir ohnedem ein, den Schlaf noch anderwärts, als auf sepulcralischen Monumenten, und besonders in einer Gesellschaft zu finden, in der man ihn schwerlich vermuthet hätte. Unter dem Gefolge des Bacchus nämlich erscheinet nicht selten ein Knabe oder Genius mit einem Füllhorne: und ich wüßte nicht, daß noch jemand es auch nur der Mühe werth gehalten hätte, diese Figur näher zu bestimmen. Sie ist z. E. auf dem bekannten Steine des Bagarris, jetzt in der Sammlung des Königs von Frankreich, dessen Erklärung Casaubonus zuerst gegeben, von ihm und allen folgenden Auslegern *) zwar bemerkt worden: aber kein einziger hat mehr davon zu sagen gewußt, als der Augenschein giebt, und ein Genius mit einem Füllhorne ist ein Genius mit einem Füllhorne geblieben. Ich wage es, ihn für den Schlaf zu erklären. Denn, wie erwiesen, der Schlaf ist ein kleiner Genius, das Attribut des Schlafes ist ein Horn: und

*) S. Lipperts Dakt. I. 366.

welchen Begleiter könnte ein trunkener Bacchus lieber wünschen, als den Schlaf? Daß die Paarung des Bacchus mit dem Schlafe den alten Artisten auch gewöhnlich gewesen, zeigen die Gemälde vom Schlafe, mit welchen Statius den Pallast des Schlafes auszieret: *)

Mille intus simulacra dei caelaverat ardens
Mulciber. Hic haeret lateri redimita Voluptas.
Hic comes in requiem vergens labor. Est ubi Baccho,
Est ubi Martigenae socium pulvinar Amori
Obtinet. Interius tectum in penetralibus altis,
Et cum Morte jacet: nullique ea tristis imago.

Ja, wenn einer alten Inschrift zu trauen, oder vielmehr, wenn diese Inschrift alt genug ist: so wurden sogar Bacchus und der Schlaf, als die zwey größten und süßesten Erhalter des menschlichen Lebens, gemeinschaftlich angebetet. **)

Es ist hier nicht der Ort, diese Spur schärfer

---

*) Thebaid. X. v. 100. Barth hätte nicht so ekel seyn, und diese Zeilen darum zu commentiren unterlassen sollen, weil sie in einigen der besten Handschriften fehlen. Er hat seine Gelehrsamkeit an schlechtere Verse verschwendet.

**) Corp. Inscript. p. LXVII. 8.

zu verfolgen. Eben so wenig ist es jetzt meine Gelegenheit, mich über meinen eigentlichen Vorwurf weiter zu verbreiten, und nach mehrern Beweisen umher zu schweifen, daß die Alten den Tod als den Schlaf, und den Schlaf als den Tod, bald einzeln, bald beysammen, bald ohne, bald mit gewissen Abzeichen, gebildet haben. Die angeführten, und wenn auch kein einziger sonst aufzutreiben wäre, erhärten hinlänglich, was sie erhärten sollen: und ich kann ohne Bedenken zu dem zweyten Punkte fortgehen, welcher die Widerlegung des Gegensatzes enthält.

II. Ich sage: die alten Artisten, wenn sie ein Skelet bildeten, meynten damit etwas ganz anders, als den Tod, als die Gottheit des Todes. Ich beweise also, 1) daß sie nicht den Tod damit meynten, und zeige 2) was sie sonst damit meynten.

1) Daß sie Skelete gebildet, ist mir nie eingekommen zu läugnen. Nach den Worten des Herrn Klotz müßte ich es zwar geläugnet haben, und aus dem Grunde geläugnet haben, weil sie überhaupt häßliche und ekle Gegenstände zu bilden, sich enthalten. Denn er sagt, ich würde die Beyspiele davon auf geschnittenen Steinen ohne Zweifel in die Bildersprache verweisen wollen, die sie von jenem höhern Gesetze der Schönheit losgesprochen. Wenn ich das nöthig hätte zu thun, dürfte ich nur hinzusetzen, daß die Figuren auf Grabsteinen und Todtenurnen nicht weniger zur Bildersprache gehörten: und sodann würden von allen seinen angeführten Exempeln nur die zwey metallenen

Bilder in dem Kircherschen Museo und in der Gallerie zu Florenz wider mich übrig bleiben, die doch auch wirklich nicht unter die Kunstwerke, so wie ich das Wort im Laokoon nehme, zu rechnen wären.

Doch wozu diese Feinheiten gegen ihn? Gegen ihn brauche ich, was er mir Schuld giebt, nur schlechtweg zu verneinen. Ich habe nirgends gesagt, daß die alten Artisten keine Skelete gebildet: ich habe blos gesagt, daß sie den Tod nicht als ein Skelet gebildet. Es ist wahr, ich glaubte an dem ächten Alterthume des metallenen Skelets zu Florenz zweifeln zu dürfen; aber ich setzte unmittelbar hinzu: „den Tod überhaupt kann es wenigstens „nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders „vorstellten." Diesen Zusatz verhält Herr Klotz seinen Lesern, und doch kommt alles darauf an. Denn er zeigt, daß ich das nicht geradezu läugnen will, woran ich zweifle. Er zeigt, daß meine Meynung nur die gewesen: wenn das benannte Bild, wie Spence behauptet, den Tod vorstellen soll, so ist es nicht antik; und wenn es antik ist, so stellt es nicht den Tod vor.

Ich kannte auch wirklich schon damals mehr Skelete auf alten Werken: und jetzt kenne ich sogar verschiedene mehr, als der unglückliche Fleiß, oder der prahlerische Unfleiß des Herrn Klotz anzuführen vermögend gewesen.

Denn in der That stehen die, die er anführt, bis auf eines, schon alle beym Winkel-

mann;*) und daß er diesen auch hier nur ausgeschrieben, ist aus einem Fehler sichtbar, welchen sie beyde machen. Winkelmann schreibt: „Ich merke „hier an, daß nur auf zwey alten Denkmalen „und Urnen von Marmor zu Rom Todtengerippe „stehen. Die eine ist in der Villa Medicis, die „andere in dem Museo des Collegii Romani; ein „anderes mit einem Gerippe findet sich beym Spon, „und ist nicht mehr zu Rom befindlich." Wegen des ersten dieser Gerippe, welches noch in der Villa Medicis stehe, beruft er sich auf Spons Réch. d'Antiq. p. 93., und wegen des dritten, das nicht nicht mehr in Rom vorhanden sey, auf eben desselben Gelehrten Miscel. ant. p. 7. Allein dieses und jenes beym Spon sind nur eines und das nämliche; und wenn das, welches Spon in seinen Récherches anführt, noch in der Villa Medicis stehet, so ist das in seinen Miscellaneis gewiß auch noch in Rom, und in der nämlichen Villa auf dem nämlichen Platze zu sehen. Spon zwar, welches ich zugleich erinnern will, sahe es nicht in der Villa Medicis, sondern in der Villa Madama. So wenig also Winkelmann die beyden Citate des Spon verglichen haben konnte; eben so wenig kann es Herr Klotz gethan haben: denn sonst würde er mich nicht, zum Ueberflusse, wie er sagt, auf die beyden Marmor, die Winkelmann in seinem Versuche über die Allegorie anführt, verweisen, und dennoch gleich darauf auch das Denkmal beym Spon in Rechnung bringen. Eines, wie gesagt, ist hier doppelt

*) Allegorie S. 81.

doppelt gezählt, und das wird er mir erlauben, ihm abzuziehen.

Damit er jedoch über diesen Abzug nicht verdrüßlich werde: so stehen ihm sogleich, für das Eine abgestrittene Gerippe, ein Halbdutzend andere zu Dienste. Es ist Wildpret, das ich eigentlich nicht selbst hege, das nur von ungefähr in mein Gehege übergetreten ist, und mit dem ich daher sehr freygebig bin. Fürs erste ganzer drei beisammen, habe ich die Ehre, ihm auf einem Steine aus der Daktyliothek des Andreini zu Florenz, beim Gori, *) vorzuführen. Das vierte wird ihm eben dieser Gori auf einem alten Marmor, gleichfalls zu Florenz, nachweisen. **) Das fünfte trifft er, wenn mich meine Kundschaft nicht trügt, beim Fabretti: ***) und das sechste auf dem andern der zwei Stoschischen Steine, von welchen er nur den einen aus den Lippertschen Abdrücken beibringet. ****)

---

*) Inscript. antiq. quae in Etruriae urbibus exstant Part. I. p. 455.

**) Ibid. p. 382. — Tabula, in qua sub titulo sculptum est canistrum, binae corollae, foemina coram mensa tripode in lectisternio decumbens, Pluto quadriga vectus animam rapiens, praeeunte Mercurio petasato et caduceato, qui rotundam domum intrat, prope quam jacet sceletus.

***) Inscript. cap. I. n. 17. vom Gori am letztern Orte angeführt.

****) Descript. des Pierres gr. p. 517. n. 241.

Welch elendes Studium ist das Studium des Alterthums, wenn das Feine desselben auf solche Kenntnisse ankommt! wenn der der Gelehrteste darin ist, der solche Armseligkeiten am fertigsten und vollständigsten auf den Fingern herzuzählen weiß!

Aber mich dünkt, daß es eine würdigere Seite hat, dieses Studium. Ein anderes ist der Alterthumskrämer, ein anderes der Alterthumskundige. Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Alterthums geerbet. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt so war das! weiß dieser schon, ob es so seyn können.

Man lasse jenen noch siebzig und sieben solcher Kunstgerippe aus seinem Schutte zusammen klauben, um zu beweisen, daß die Alten den Tod als eine Gerippe gebildet; dieser wird über den kurzsichtigen Fleiß die Achsel zucken, und was er sagte, ehe er diese Siebensachen alle kannte, noch sagen: entweder sie sind so alt nicht, als man sie glaubt, oder sie sind das nicht, wofür man sie ausgiebt!

Den Punkt des Alters, es sey als ausgemacht, oder als nicht auszumachend, bei Seite gesetzt: was für Grund hat man, zu sagen, daß diese Skelete den Tod vorstellen?

Weil wir Neuern den Tod als ein Skelet bilden? Wir Neuern bilden, zum Theil noch, den Bacchus als einen fetten Wanst: war das darum auch die Bildung, die ihm die Alten gaben? Wenn sich ein Basrelief von der Geburt des Herkules fände, und wir sehen eine Frau mit

kreuzweis eingeschlagenen Fingern, digitis pectinatim inter se implexis, vor der Thüre sitzen: wollten wir wohl sagen, diese Frau bete zur Juno Lucina, damit sie der Alkmene zu einer baldigen und glücklichen Entbindung helfe? Aber wir beten ja so? — Dieser Grund ist so elend, daß man sich schämen muß, ihn jemanden zu leihen. Zudem bilden auch wir Neuern den Tod nicht einmal als ein bloses Skelet; wir geben ihm eine Sense, oder so was, in die Hand, und diese Sense macht erst das Skelet zum Tode.

Wenn wir glauben sollen, daß die alten Skelete den Tod vorstellen: so müssen wir entweder durch die Vorstellung selbst, oder durch ausdrückliche Zeugnisse alter Schriftsteller davon überzeugt werden können. Aber da ist weder dieses, noch jenes. Selbst nicht das geringste indirecte Zeugniß läßt sich dafür aufbringen.

Ich nenne indirecte Zeugnisse, die Anspielungen und Gemälde der Dichter. Wo ist der geringste Zug bei irgend einem römischen oder griechischen Dichter, welcher nur argwohnen lassen könnte, daß er den Tod als ein Gerippe vorgestellt gefunden, oder sich selbst gedacht hätte?

Die Gemälde des Todes sind bei den Dichtern häufig, und nicht selten sehr schrecklich. Es ist der blasse, bleiche, fahle Tod; *) er streifet auf

*) Pallida, lurida Mors.

schwarzen Flügeln umher; *) er führet ein Schwerdt; **) er fletschet hungrige Zähne; ***) er reißet einen gierigen Rachen auf; ****) er hat blutige Nägel, mit welchen er seine bestimmten Opfer zeichnet; †) seine Gestalt ist so groß und ungeheuer, daß er ein ganzes Schlachtfeld überschattet; ††) mit ganzen Städten davon eilet. †††) Aber wo ist da nur ein Argwohn von einem Gerippe? In einem von den Trauerspielen des Euripides wird er sogar als eine handelte Person mit aufgeführet, und er ist auch da der traurige, fürchterliche unerbittliche Tod. Doch auch da ist er weit entfernt, als ein Gerippe zu erscheinen; ob man schon weiß, daß die alte Skevopöie sich kein Bedenken machte, ihre Zuschauer noch mit weit gräßlichern Gestalten zu schrecken. Es findet sich keine Spur, daß er

---

*) Atris circumvolat alis. Horat. Sat. II. 1. v. 58.

**) Fila sororum ense metit. Statius Theb. I. v. 633.

***) Mors avidis pallida dentibus. Seneca Her. fur.

****) Avidos oris hiatus pandit. Idem Oedipo.

†) Praecipuos annis animisque cruento ungue notat. Statius Theb. VIII. v. 380.

††) Fruitur coelo, bellatoremque volando campum operit. Idem ibid. v. 378.

†††) Captam tenens fert Manibus urbem. Idem Th. I. v. 633.

durch mehr als sein schwarzes Gewand,*) und durch den Stahl bezeichnet gewesen, womit er dem Sterbenden das Haar abschnitt, und ihn so den unterirdischen Göttern weihete; **) Flügel hatte er nur vielleicht. ***)

Prallet indeß von diesem Wurfe nicht auch etwas auf mich selbst zurück? Wenn man mir zugiebt, daß in den Gemälden der Dichter nichts von einem Gerippe zu sehen: muß ich nicht hinwieder einräumen, daß sie dessenungeachtet viel zu schrecklich sind, als daß sie mit jenem Bilde des Todes bestehen könnten, welches ich den alten Artisten zugerechnet zu haben vermeyne? Wenn aus dem, was in den poetischen Gemälden sich nicht findet, ein Schluß auf die materiellen Gemälde der Kunst gilt: wird nicht ein ähnlicher Schluß auch aus dem gelten, was sich in jenen Gemälden findet?

Ich antworte: Nein; dieser Schluß gilt in dem einen Falle nicht völlig, wie in dem andern.

---

*) Alcest. v. 843., wo ihn Hercules *Ανακτα τον μελαμπεπλον νεκρων* nennet.

**) Eben daselbst V. 76. 77., wo er von sich selbst sagt:

Ιερος γαρ ειτος των κατα χθονος θεων,
Ουτε τοδ' εγχυς κρατος αγνισει τριχα.

***) Wenn anders das *πτερωτος αδας* in der 261sten Zeile von ihm zu verstehen ist.

Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterm Umfange, als die Gemälde der Kunst: besonders kann die Kunst, bei Personificirung eines abstrakten Begriffes, nur blos das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken; auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen seyn würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht thun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personificirten abstrakten Begriff in die Classe handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen, und ihn in allen den Modificationen einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall giebt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personificirten Begriff des Todes kenntlich machen will: durch was muß sie, durch was kann sie es anders thun, als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukommt? und was ist dieses sonst, als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzeln Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte nothwendig ihr Bild werden; falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte, oder zu sonst einem conventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen, und sonach, bildende Kunst zu seyn, aufhören will. Das hat

der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstrackten Begriffe zu selbständigen Wesen erhoben, und das nämliche Wort hört nie auf, die nämliche Idee zu erwecken, so viel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern: wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht vor sich, sondern blos unter dergleichen Umständen, zukommt.

Todt seyn, hat nichts schreckliches; und in so fern Sterben nichts als der Schritt zum Todtseyn ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben jetzt, in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben: kann schrecklich werden, und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armuth der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führet, und den Zustand des Todes selbst, mit einem und eben demselben Worte benennet. Ich weiß, daß diese Armuth oft eine Quelle des Pathetischen werden kann, und der Dichter daher seine Rechnung bei ihr findet: aber dennoch verdienet diejenige Sprache unstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmähet, indem sie die-

ser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbauet. Eine solche Sprache scheinet die ältere griechische, die Sprache des Homer, gewesen zu seyn. Ein anders ist dem Homer Κηρ, ein anders Θανατος· denn er würde Θανατον και Κηρα nicht so unzähligemal verbunden haben, wenn beide nur eines und eben dasselbe bedeuten sollten. Unter Κηρ versteht er die Nothwendigkeit zu sterben, die öfters traurig werden kann; einen frühzeitigen, gewaltsamen, schmähligen, ungelegenen Tod: unter Θανατος aber den natürlichen Tod, vor dem keine Κηρ vorhergehet; oder den Zustand des Todtseyns, ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene Κηρ. Auch die Römer machten einen Unterschied zwischen Lethum und Mors.

Emergit late Ditis chorus, horrida Erinnys,
Et Bellona minax, facibusque armata Megaera,
Lethumque, Inidiaeque, et lurida Mortis imago:

sagt Petron. Spence meynet, er sey schwer zu begreifen, dieser Unterschied: vielleicht aber hätten sie unter Lethum den allgemeinen Saamen, oder die Quelle der Sterblichkeit verstanden, dem sie sonach die Hölle zum eigentlichen Sitze angewiesen; unter Mors aber, die unmittelbare Ursache einer jeden besondern Aeußerung der Sterblichkeit auf unserer Erde. *) Ich

*) Polimetis, p. 261. The Roman poëts sometimes make a distinction between Lethum

meines Theils möchte lieber glauben, daß Lethum mehr die Art des Sterbens, und Mors den Tod überhaupt, ursprünglich bedeuten sollen; denn Statius sagt:*)

Mille modis lethi miseros Mors una fatigat.

Der Arten des Sterbens sind unendliche: aber es ist nur Ein Tod. Folglich würde Lethum dem griechischen *Κηρ*, und Mors dem *Θανατος* eigentlich entsprochen haben: unbeschadet, daß in der einen Sprache sowohl, als in der andern, beide Worte mit der Zeit verwechselt, und endlich als völlige Synonyma gebraucht worden.

Indeß will ich mir auch hier einen Gegner denken, der jeden Schritt des Feldes streitig zu machen verstehet. Ein solcher könnte sagen: Ich lasse mir den Unterschied zwischen *Κηρ* und *Θανατος* gefallen; aber wenn der Dichter, wenn die Sprache selbst, einen schrecklichen Tod und einen nicht schrecklichen unterschieden haben: warum könnte nicht

---

and Mors, which the poverty of our language will not allow us to express; and which it is even difficult enough to conceive. Perhaps, they meant by Lethum, that general principle or source of mortality, which they supposed to have its proper residence in hell; and by Mors, or Mortes (for they had several of them), the immediate cause of each particular instance of mortality on our earth.

*) Thebaid IX. v. 280.

auch die Kunst ein dergleichen doppeltes Bild für den Tod gehabt haben, und haben dürfen? Das minder schreckliche Bild mag der Genius, der sich auf die umgekehrte Fackel stützet, mit seinen übrigen Attributen, gewesen seyn: aber sonach war dieser Genius nur Θανατος. Wie steht es mit dem Bilde der Κηρ? Wenn dieses schrecklich seyn müssen: so ist dieses vielleicht ein Gerippe gewesen, und es bliebe uns noch immer vergönnt, zu sagen, daß die Alten den Tod, nämlich den gewaltsamen Tod, für den es unserer Sprache an einem besondern Worte mangelt, als ein Gerippe gebildet haben.

Und allerdings ist es wahr, daß auch die alten Künstler die Abstraktion des Todes von den Schrecknissen, die vor ihm hergehen, angenommen, und diese unter dem besondern Bilde der Κηρ vorgestellet haben. Aber wie hätten sie zu dieser Vorstellung etwas wählen können, was erst spät auf den Tod folget? Das Gerippe wäre so unschicklich dazu gewesen, als möglich. Wen dieser Schluß nicht befriediget, der sehe das Factum! Pausanias hat uns, zum Glück, die Gestalt aufbehalten, unter welcher die Κηρ vorgestellet wurde. Sie erschien als ein Weib mit gräulichen Zähnen und mit krummen Nägeln, gleich einem reisenden Thiere. So stand sie auf eben der Kiste des Cypselus, auf welcher Schlaf und Tod in den Armen der Nacht ruheten, hinter dem Polynices, indem ihn sein Bruder Eteokles anfällt: *Τϑ Πολυνειϰεϛ δε ὀπισϑεν ἑϛηϰεν ὀδοντας τε ἐχϑσα ὠδεν ἡμιερωτερϑς ϑηριϑ, ϰαὶ ὁι ϰαι των χειρων ἐισιν ἐπιϰαμπεις ὁι ὀνυχες·*

ἐπιγραμμα δε ἐπ' 'αυτῃ ἐιναι φασι Κηρα. *) Vor dem ἐϛηκεν ſcheinet ein Subſtantivum in dem Texte zu fehlen; aber es wäre eine bloſe Chicane, wenn man zweifeln wollte, daß es ein anderes als Γυνη ſeyn könne. Wenigſtens kann es Σκελετος doch nicht ſeyn, und das iſt mir genug.

Schon ehemals hatte Herr Kloß dieſes Bild der Κηρ gegen meine Behauptung von dem Bilde des Todes bei den Alten, brauchen wollen: **) und nun weiß er, was ich ihm hätte antworten können. Κηρ iſt nicht der Tod; und es iſt bloſe Armuth derjenigen Sprache, die es durch eine Umſchreibung, mit Zuziehung des Wortes Tod, geben muß: ein ſo verſchiedener Begriff ſollte in allen Sprachen ein eigenes Wort haben. Und doch hätte Herr Kloß auch den Kuhnius nicht loben ſollen, daß er Κηρ durch Mors fatalis überſetzt habe. Genauer und richtiger würde Fatum mortale, mortiferum, geweſen ſeyn: denn beym Suidas wird Κηρ durch θανα-

---

*) Libr. V. cap. 19. p. 425. edit. Kuhn.

**) Actt. Litt. Vol. III. Parte III. p. 288. Consideremus quasdam figuras arcae Cypseli in templo Olympico insculptas. Inter eas apparet γυνη ὀδοντας κ. τ λ. — Verbum Κηρα recte explicat Kuhnius mortem fatalem, eoque loco refutari posse videtur Auctoris opinio de minus terribili forma morti ab antiquis tributa, cui sententiae etiam alia monimenta adversari videntur.

τηφορος μοιρα, nicht durch Θανατος πεπρωμενος erkläret.

Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern: an ihre Zärtlichkeit, diejenigen Wörter, welche unmittelbar eine ekle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie diesem Euphemismus zu Folge, nicht gern geradezu sagten, „er ist gestorben," sondern lieber, „er hat gelebt, er ist gewesen, er „ist zu den Mehrern abgegangen" *) und dergleichen; wenn eine der Ursachen dieser Zärtlichkeit, die so viel als mögliche Vermeidung alles Ominösen war: so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelindern Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bey welchem einem jeden unvermeidlich alle die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung einschießen; nicht unter dem Bilde des häßlichen Gerippes: denn auch in ihren Compositionen hätte der unvermuthete Anblick eines solchen Bildes eben so ominös werden können, als die unvermuthete Vernehmung des eigentlichen Wortes. Auch sie werden dafür lieber ein Bild gewählt haben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmuthigen Umweg führet: und welches Bild könnte hierzu dienlicher seyn, als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst

*) Gattakerus de novi Instrumenti stylo. cap. XIX.

für sich die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?

— — Nullique ea tristis imago!

Doch so wie der Euphemismus die Wörter, die er mit sanftern vertauscht, darum nicht aus der Sprache verbannet, nicht schlechterdings aus allem Gebrauche setzt; so wie er vielmehr eben diese widrigen, und jetzt daher vermiedenen Wörter, bey einer noch gräulichern Gelegenheit, als die minder beleidigenden, vorsucht; so wie er z. E., wenn er von dem, der ruhig gestorben ist, sagt daß er nicht mehr lebe, von dem, der unter den schrecklichsten Martern ermordet worden, sagen würde, daß er gestorben sey: eben so wird auch die Kunst diejenigen Bilder, durch welche sie den Tod andeuten könnte, aber wegen ihrer Gräßlichkeit nicht andeuten mag, darum nicht gänzlich aus ihrem Gebiete verweisen, sondern sie vielmehr auf Fälle versparen, in welchen sie hinwiederum die gefälligern, oder wohl gar die einzig brauchbaren sind.

Also: 2) da es erwiesen ist, daß die Alten den Tod nicht als ein Gerippe gebildet; da sie gleichwohl auf alten Denkmälern Gerippe zeigen: was sollen sie denn seyn, diese Gerippe?

Ohne Umschweif; diese Gerippe sind Larvae: und das nicht sowohl in so fern, als Larva selbst nichts anders als ein Gerippe heißt, sondern in so fern, als unter Larvae eine Art abgeschiedener Seelen verstanden wurden.

Die gemeine Pnevmatologie der Alten war

diese. Nach den Göttern glaubten sie ein unendliches Geschlecht erschaffener Geister, die sie Dämones nannten. Zu diesen Dämonen rechneten sie auch die abgeschiedenen Seelen der Menschen, die sie unter dem allgemeinen Namen Lemures begriffen, und deren nicht wohl anders als eine zweyfache Art seyn konnte. Abgeschiedene Seelen guter, abgeschiedene Seelen böser Menschen. Die guten wurden ruhige, selige Hausgötter ihrer Nachkommenschaft; und hießen Lares. Die bösen, zur Strafe ihrer Verbrechen, irrten unstät und flüchtig auf der Erde umher, den Frommen ein leeres, den Ruchlosen ein verderbliches Schrecken; und hießen Larvae. In der Ungewißheit, ob die abgeschiedene Seele der ersten oder zweyten Art sey, galt das Wort Manes.*)

*) Apuleus de Deo Socratis. (p. 110. edit. Bas. per Hen. Petri.) Est et secundo signatu species daemonum, animus humanus exutus et liber, stipendiis vitae corpore suo abjuratis. Hunc vetere Latina lingua reperio Lemurem dictitatum. Ex hisce ergo Lemuribus, qui posterorum suorum curam sortitus, pacato et quieto numine domum possidet. Lar dicitur familiaris. Qui vero propter adversa vitae merita, nullis bonis sedibus incerta vagatione, ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, caeterum noxium malis, hunc plerique Larvam perhibent. Cum vero incertum est quae cuique sortitio evenerit, utrum Lar sit an Larva, nomine Manium deum nuncupant, et honoris gratia Dei vocabulum additum est.

Und solche Larvae, sage ich, solche abgeschiedene Seelen böser Menschen, wurden als Gerippe gebildet. — Ich bin überzeugt, daß diese Anmerkung von Seiten der Kunst neu ist, und von keinem Antiquare zu Auslegung alter Denkmäler noch gebraucht worden. Man wird sie also bewiesen zu sehen verlangen, und es dürfte wohl nicht genug seyn, wenn ich mich desfalls auf eine Glosse des Henr. Stephanus beriefe, nach welcher in einem alten Epigramm οἱ Σκελετοι durch Manes zu erklären sind. Aber was diese Glosse nur etwa dürfte vermuthen lassen, werden folgende Worte außer Zweifel setzen. Nemo tam puer est, sagt Seneka, *) ut Cerberum timeat, et tenebras et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium. Oder, wie es unser alter ehrlicher, und wirklich deutscher Michael Herr übersetzt: Es ist niemants so kindisch, der den Cerberus förcht, die Finsterniß und die todten Gespenst, da nichts dann die leidigen Bein an einander hangen.**) Wie könnte man ein Gerippe, ein Skelet, deutlicher bezeichnen, als durch das nudis ossibus cohaerens? Wie könnte man es geradezu bekräftiget wünschen, daß

---

*) Epist. XXIV.

**) Sittliche Zuchtbücher des hochberühmten Philosophi Seneca. Straßburg 1536. in Folio. Ein späterer Uebersetzer des Seneca, Conrad Fuchs (Frankf. 1620.), giebt die Worte, et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium, durch „und der Todten gebeinichte Companei." Fein zierlich und toll!

die Alten ihre spukenden Geister als Gerippe zu denken und zu bilden gewohnt gewesen?

Wenn eine dergleichen Anmerkung einen natürlichern Aufschluß für mißverstandene Vorstellungen gewähret, so ist es unstreitig ein neuer Beweis ihrer Richtigkeit. Nur ein Gerippe auf einem alten Denkmale könnte freylich der Tod seyn, wenn es nicht aus anderweitigen Gründen erwiesen wäre, daß er so nicht gebildet worden. Aber wie, wo mehrere solche Gerippe erscheinen? Darf man sagen, so wie der Dichter mehrere Todte kenne,

Stant Furiae circum, variaeque ex ordine Mortes:

so müsse es auch dem Künstler vergönnt seyn, verschiedene Arten des Todes jede in einen besondern Tod auszubilden? Und wenn auch dann noch eine solche Composition verschiedener Gerippe keinen gesunden Sinn giebt? Ich habe oben*) eines Steines, beym Gori, gedacht, auf welchem drey Gerippe zu sehen: das eine fähret auf einer Biga, mit grimmigen Thieren bespannt, über ein anderes, das zur Erde liegt, daher, und drohet ein drittes, das vorstehet, gleichfalls zu überfahren. Gori nennet diese Vorstellung, den Triumph des Todes über den Tod. Worte ohne Sinn! Aber zum Glücke ist dieser Stein von schlechter Arbeit, und mit einer griechisch scheinenden Schrift vollgefüllt, die keinen Verstand macht. Gori erklärt ihn also

für

*) S. 209.

für das Werk eines Gnostikers; und es ist von jeher erlaubt gewesen, auf Rechnung dieser Leute so viel Ungereimtheiten zu sagen, als man nur immer, nicht zu erweisen, Lust hat. Anstatt den Tod über sich selbst, oder über ein Paar neidische Mitbewerber um seine Herrschaft, da triumphiren zu sehen; sehe ich nichts als abgeschiedene Seelen, als Larven, die noch in jenem Leben einer Beschäftigung nachhängen, die ihnen hier so angenehm gewesen. Daß dieses erfolge, war eine allgemein angenommene Meynung bey den Alten; und Virgil hat unter den Beyspielen, die er davon giebt, der Liebe zu den Rennspielen nicht vergessen: *)

— — — quae gratia currûm
Armorumque fuit vivis, quae cura nitentes
Pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.

Daher auf den Grabmählern und Urnen, und Särgen nichts häufiger, als Genii, die

— aliquas artes, antiquae imitamina vitae,

ausüben; und in eben dem Werke des Gori, in welchem er diesen Stein mitgetheilt, kommt ein Marmor vor, von welchem der Stein gleichsam nur die Carrikatur heißen könnte. Die Gerippe, die auf dem Steine fahren und überfahren werden, sind auf dem Marmor Genii.

Wenn denn aber die Alten sich die Larven, d. i. die abgeschiedenen Seelen böser Menschen, nicht anders als Gerippe dachten: so war es ja

*) Aeneid. VI. v. 653.

wohl natürlich, daß endlich jedes Gerippe, wenn es auch nur das Werk der Kunst war, den Namen Larva bekam. Larva hieß also auch dasjenige Gerippe, welches bey feyerlichen Gastmahlen mit auf der Tafel erschien, um zu einem desto eilfertigern Genuß des Lebens zu ermuntern. Die Stelle des Petrons von einem solchen Gerippe, ist bekannt: *) aber der Schluß wäre sehr übereilt, den man für das Bild des Todes daraus ziehen wollte. Weil sich die Alten an einem Gerippe des Todes erinnerten, war darum ein Gerippe das angenommene Bild des Todes? Der Spruch, den Trimalcio bey sagte, unterscheidet vielmehr das Gerippe und den Tod ausdrücklich:

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Das heißt nicht: bald wird uns dieser fortschleppen! in dieser Gestalt wird der Tod uns abfordern!

---

*) Potantibus ergo, et accuratissimas nobis lauticias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebraeque laxatae in omnem partem verterentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalcio adjecit:

Heu, heu nos miseros, quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

(Edit. Mich. Hadr. p. 115.)

Sondern: das müssen wir alle werden: solche Gerippe werden wir alle, wenn der Tod uns einmal abgefordert hat. —

Und so glaubte ich auf alle Weise erwiesen zu haben, was ich zu erweisen versprochen. Aber noch liegt mir daran, zu zeigen, daß ich nicht blos gegen Herrn Klotz mir diese Mühe genommen. Nur Herrn Klotz zurechte weisen, dürfte den meisten Lesern eine eben so leichte, als unnütze Beschäftigung scheinen. Ein anders ist es, wenn er mit der ganzen Heerde irret. Sodann ist es nicht das hinterste nachblökende Schaf, sondern die Heerde die den Hirten oder den Hund in Bewegung setzt.

Prüfung.

Ich werfe also einen Blick auf bessere Gelehrte, die, wie gesagt, an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger Theil nehmen; und fange bey dem Manne an, der Herrn Klotz alles in allem ist: bey seinem verewigten Freunde, dem Grafen Caylus. — Was für schöne Seelen, die jeden, mit dem sie in einer Entfernung von hundert Meilen ein Paar Complimente gewechselt, stracks für ihren Freund erklären! Schade nur, daß man eben so leicht ihr Feind werden kann!

Unter den Gemälden, welche der Graf Caylus den Künstlern aus dem Homer empfahl, war auch das vom Apoll, wie er den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergiebt. *) „Es ist nur verdrüßlich," sagt der Graf, „daß Homer sich nicht auf die Attributa eingelassen, die man zu seiner Zeit dem „Schlafe ertheilte. Wir kennen, diesen Gott zu „bezeichnen, nur seine Handlung selbst, und krönen ihn mit Mohn. Diese Ideen sind neu, und „die erste, welche überhaupt von geringem Nutzen

*) Iliad. π. v. 681.

„ist, kann in dem gegenwärtigen Falle gar nicht „gebraucht werden, in welchem mir selbst die Blu„men ganz unschicklich vorkommen, besonders für „eine Figur, die mit dem Tode gruppiren soll.*)"

Ich wiederhole hier nicht, was ich gegen den kleinen Geschmack des Grafen, der von dem Homer verlangen konnte, daß er seine geistige Wesen mit den Attributen der Künstler ausstaffiren sollen, im Laokoon erinnert habe. Ich will hier nur anmerken, wie wenig er diese Attributa selbst gekannt, und wie unerfahren er in den eigentlichen Vorstellungen beyder, des Schlafes und des Todes gewesen. Fürs erste erhellet aus seinen Worten unwidersprechlich, daß er geglaubt, der Tod könne und müsse schlechterdings nicht anders als ein Gerippe vorgestellet werden. Denn sonst würde er von dem Bilde desselben nicht gänzlich, als von einer Sache, die sich von selbst verstehet, geschwiegen haben; noch weniger würde er sich geäußert haben, daß eine mit Blumen gekrönte Figur mit der Figur des Todes nicht wohl gruppiren möchte. Diese Besorgniß konnte nur daher kommen, weil er sich von der Aehnlichkeit beyder Figuren nie etwas träumen lassen; weil er den Schlaf als einen sanften Genius, und den Tod als ein ekles Ungeheuer sich dachte. Hätte er gewußt, daß der Tod ein eben so sanfter Genius seyn könne, so würde er seinen Künstler dessen gewiß erinnert, und mit ihm nur noch überlegt haben, ob es gut sey, diesen ähnlichen Geniis ein Abzeichen zu geben, und welches wohl das schick-

---

*) Tableaux tirés de l'Iliade etc.

lichste seyn könne. Aber er kannte fürs zweyte auch nicht einmal den Schlaf, wie er ihn hätte kennen sollen. Es ist ein wenig viel Unwissenheit, zu sagen, daß wir diesen Gott ausser seiner Handlung nur durch die leidigen Mohnblumen kenntlich machen könnten. Er merkt zwar richtig an, daß beyde diese Kennzeichen neu wären: aber welches denn nun die alten genuinen Kennzeichen gewesen, sagt er nicht blos nicht, sondern er läugnet auch geradezu, daß uns deren überliefert worden. Er wußte also nichts von dem Horne, das die Dichter dem Schlafe so häufig beylegen, und mit dem er, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Servius und Lutatius, auch gemalt wurde! Er wußte nichts von der umgestürzten Fackel; er wußte nicht, daß eine Figur mit dieser umgestürzten Fackel aus dem Alterthume vorhanden sey, welche nicht eine blose Muthmaßung, welche die eigene ungezweifelte Ueberschrift für den Schlaf erkläre; er hatte diese Figur weder beym Boissard, noch Gruter, noch Spanheim, noch Beger, noch Brouckhusen, *) gefunden, und überall nichts von ihr in Erfahrung gebracht. Nun denke man sich das Homerische Gemälde, so wie er es

---

*) Brouckhusen hat sie aus dem Spanheim seinem Tibul einverleibet. Beger aber, welches ich oben (S. 185.) mit hätte anmerken sollen, hat das ganze Monument, von welchem diese einzelne Figur genommen, gleichfalls aus den Papieren des Pighius in seinem Spicilegio Antiq. p. 106. bekannt gemacht. Beger gedenkt dabey so wenig Spanheims, als Spanheim Begers.

haben wollte; mit einem Schlafe, als ob es der aufgeweckte Schlaf des Algardi wäre; mit einem Tode, ein klein wenig artiger, als er in den deutschen Todtentänzen herumspringt. Was ist hier alt, was griechisch, was homerisch? Was ist nicht galant, und gothisch, und französisch? Würde sich dieses Gemälde des Caylus zu dem Gemälde, wie es sich Homer denken mußte, nicht eben verhalten, als Hudarts Uebersetzung zu dem Originale? Gleichwohl wäre nur der Rathgeber des Künstlers Schuld, wenn dieser so ekel und abentheuerlich modern würde, wo er sich, in dem wahren Geiste des Alterthums, so simpel und fruchtbar, so anmuthig und bedeutend zeigen könnte. Wie sehr müßte es ihn reizen, an zwey so vortheilhaften Figuren, als geflügelte Genii sind, alle seine Fähigkeit zu zeigen, das Aehnliche verschieden, und das Verschiedene ähnlich zu machen! Gleich an Wuchs, und Bildung, und Miene: an Farb' und Fleisch so ungleich, als es ihm der allgemeine Ton seines Colorits nur immer erlauben will. Denn nach dem Pausanias war der eine dieser Zwillingsbrüder schwarz, der andere weiß. Ich sage, der eine und der andere; weil es aus den Worten des Pausanias nicht eigentlich erhellet, welches der schwarze, oder welches der weiße gewesen. Und ob ich es schon dem Künstler jetzt nicht verdenken würde, welcher den Tod zu dem schwarzen machen wollte: so möchte ich ihn darum doch nicht einer ganz ungezweifelten Uebereinstimmung mit dem Alterthume versichern. Nonnius wenigstens läßt den Schlaf μελανοχροον nennen, wenn sich Venus geneigt bezeigt, der weißen Pasithea so einen schwarzen Gatten nicht mit Gewalt

aufdringen zu wollen: *) und es wäre leicht möglich, daß der alte Künstler dem Tode die weiße Farbe gegeben, um auch dadurch anzudeuten, daß er der fürchterlichere Schlaf von beyden nicht sey.

Freylich konnte Caylus aus den bekannten Ikonologischen Werken eines Ripa, Chartarius, und wie deren Ausschreiber heißen, sich wenig oder gar nicht eines Bessern unterrichten.

Zwar das Horn des Schlafes kannte Ripa: **) aber wie betrüglich schmücket er ihn sonst aus? Das weiße kürzere Oberkleid über ein schwarzes Unterkleid, welches er und Chartarius ihm geben, ***) gehört dem Traume, nicht dem Schlafe. Von der Gleichheit des Todes mit ihm kennet Ripa zwar die Stelle des Pausanias, aber ohne zu jenem Bilde den geringsten Gebrauch davon zu machen. Er schlägt dessen ein dreyfaches vor; und keines ist so, wie es der Grieche oder Römer würde erkannt haben. Gleichwohl ist auch nur das eine, von der Erfindung des Camillo da Ferrara, ein Skelet: aber ich zweifle, ob Ripa damit sagen wollen, daß dieser Camillo es sey, welcher den Tod zuerst als ein Skelet gemalet. Ich kenne diesen Camillo überhaupt nicht.

Diejenigen, welche Ripa und Chartarius am meisten gebraucht haben, sind Gyraldus und Natalis Comes.

---

*) Lib. XXXIII. v. 40.

**) Iconolog. p. 464. Edit. Rom. 1603.

***) Imag. Deorum p. 143. Francof. 1687.

Dem Gyraldus haben sie den Irrthum wegen der weißen und schwarzen Bekleidung des Schlafes nachgeschrieben: *) Gyraldus aber muß, anstatt des Philostratus selbst, nur einen Uebersetzer desselben nachgesehen haben. Denn es ist nicht Ὑπνος, sondern Ὄνειρος, von welchem Philostratus sagt: **) ἐν ἀνειμενῳ τῳ ἐιδει γεγραπται, και ἐσθητα ἐχει λευκην ἐπι μελαινῃ, το, οἰμαι, νυκτωρ ἀυτε και μεθ' ἡμεραν. Es ist mir unbegreiflich, wie auch der neueste Herausgeber der Philostratischen Werke, Gottfried Olearius, der uns doch eine fast ganz neue Uebersetzung geliefert zu haben versichert, bey diesen Worten so äusserst nachlässig seyn können. Sie lauten bey ihm auf Latein: Ipse somnus remissa pictus est facie, candidamque super nigra vestem habet, eo, ut puto, quod nox sit ipsius, et quae diem excipiunt. Was heißt das, et quae diem excipiunt? Sollte Olearius nicht gewußt haben, daß μεθ' ἡμεραν interdiu heiße, so wie νυκτωρ noctu? Man wird müde, könnte man zu seiner Entschuldigung sagen, die alten elenden Uebersetzungen auszumisten. So hätte er wenigstens aus einer ungeprüften Uebersetzung niemanden entschuldigen, und niemanden widerlegen sollen! Weil es aber darin weiter fort heißt: Cornu is (somnus) manibus quoque tenet, ut qui insomnia per veram portam inducere soleat; so setzt er in einer Note hinzu: Ex hoc vero Philo-

---

*) Hist. Deorum Syntag. IX. p. 311. Edit. Jo. Jenfii.

**) Iconum lib. I. 27.

strati loco patet optimo jure portas illas somni dici posse, qui scilicet somnia per eas inducat, nec necesse esse ut apud Virgilium (Aeneid. VI. v. 562.) somni dictum intelligamus pro somnii, ut voluit Turnebus l. IV. Advers. c. 14, Allein, wie gesagt, Philostratus selbst redet nicht von den Pforten des Schlafes, Somni, sondern des Traumes, Somnii; und Ὄνειρος, nicht Ὕπνος, ist es auch ihm, welcher die Träume durch die wahre Pforte einläßt. Folglich ist dem Virgil noch immer nicht anders, als durch die Anmerkung des Turnebus zu helfen, wenn er durchaus in seiner Erdichtung von jenen Pforten mit dem Homer übereinstimmen soll. — Von der Gestalt des Todes schweigt Gyraldus gänzlich.

Natalis Comes giebt dem Tode ein schwarzes Gewand mit Sternen. *) Das schwarze Gewand, wie wir oben gesehen, **) ist in dem Euripides gegründet: aber wer ihm die Sterne darauf gesetzt, weiß ich nicht. Träume contortis cruribus hat er auch, und er versichert, daß sie Lucian auf seiner Insel des Schlafes so umher schwärmen lassen. Aber bey dem Lucian sind es blos ungestaltete Träume, ἀμορφοι, und die krummen Beine sind von seiner eigenen Ausbildung. Doch würden auch diese krummen Beine nicht den Träumen überhaupt, als allegorisches Kennzeichen, sondern nur gewissen Träumen, selbst nach ihm, zukommen.

---

*) Mythol. lib. III. cap. 13.

**) S. 213.

Andere mythologische Compilatoren nachzusehen, lohnt wohl kaum der Mühe. Der einzige Banier möchte eine Ausnahme zu verdienen scheinen. Aber auch Banier sagt von der Gestalt des Todes ganz und gar nichts, und von der Gestalt des Schlafes mehr als eine Unrichtigkeit. *) Denn auch Er verkennet in jenem Gemälde beym Philostrat den Traum für den Schlaf, und erblickt ihn da als einen Mann gebildet, ob er schon aus der Stelle des Pausanias schließen zu können glaubet, daß er als ein Kind, und einzig als ein Kind, vorgestellet worden. Er schreibt dabey dem Montfaucon einen groben Irrthum nach, den schon Winkelmann gerügt hat, und der seinem deutschen Uebersetzer sonach wohl hätte bekannt seyn können. **) Beyde nämlich, Montfaucon und Banier, geben den Schlaf des Algardi, in der Villa Borghese, für alt aus, und eine neue Vase, die dort mit mehrern neben ihm stehet, weil sie Montfaucon auf einem Kupfer dazu gesetzt gefunden, soll ein Gefäß mit schlafmachendem Safte bedeuten. Dieser Schlaf des Algardi selbst ist ganz wider die Einfalt und den Anstand des Alterthums; er mag sonst so kunstreich gearbeitet seyn, als man will. Denn seine Lage und Geberdung ist von der Lage und Geberdung des schlafenden Fauns im Pallaste Barberino entlehnet, dessen ich oben gedacht habe. ***)

---

*) Erläuter. der Götterlehre. Vierter Band. S. 147. Deutsche Uebersetzung.

**) Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XV.

***) S. 180.

Mir ist überall kein Schriftsteller aus dem Fache dieser Kenntnisse vorgekommen, der das Bild des Todes, so wie es bey den Alten gewesen, entweder nicht ganz unbestimmt gelassen, oder nicht falsch angegeben hätte. Selbst diejenigen, welche die von mir angeführten Monumente, oder denselben ähnliche sehr wohl kannten, haben sich darum der Wahrheit nicht viel mehr genähert.

So wußte Tollius zwar, daß verschiedene alte Marmor vorhanden wären, auf welchen geflügelte Knaben mit umgestürzten Fackeln den ewigen Schlaf der Verstorbenen vorstellten.*) Aber heißt dieses in dem Einen derselben den Tod selbst erkennen? Hat er darum eingesehen, daß die Gottheit des Todes von den Alten nie in einer andern Gestalt gebildet worden? Von den symbolischen Zeichen eines Begriffs bis zu der festgesetzten Bildung dieses personifizirten, als ein selbstständiges Wesen verehrten Begriffes, ist noch ein weiter Schritt.

Eben dieses ist vom Gori zu sagen. Gori nennet zwar noch ausdrücklicher zwey dergleichen geflügelte Knaben auf alten Särgen, Genios Somnum et Mortem referentes: **) aber schon dieses referentes selbst verräth ihn. Und da gar, an einem andern Orte, ***) ihm eben diese Genii Mor-

---

*) In notis ad Rondelli Expositionem S. T. p. 292.

**) Inscript. antiq. quae in Etruriae urbibus exstant, Parte III. p. XCIII.

***) L. c. p. LXXXI.

tem et Funus designantes heißen; da er noch anderswo in dem einen derselben, Trotz der ihm nach dem Buonarotti zugestandenen Bedeutung des Todes, immer noch einen Cupido sieht; da er, wie wir gesehen, die Gerippe auf dem alten Steine für Mortes erkennet; so ist wohl unstreitig, daß er wenigstens über alle diese Dinge noch sehr uneins mit sich selbst gewesen.

Auch gilt ein gleiches von dem Grafen Maffei. Denn ob auch dieser schon glaubte, daß auf alten Grabsteinen die zwey geflügelten Knaben mit umgestürzten Fackeln den Schlaf und den Tod bedeuten sollten: so erklärte er dennoch einen solchen Knaben, der auf dem bekannten Conclamationsmarmor in dem Antiquitätensaale zu Paris stehet, weder für den einen, noch für den andern; sondern für einen Genius, der durch seine umgestürzte Fackel anzeige, daß die darauf vorgestellte verblichene Person in ihrer schönsten Blüthe gestorben sey, und daß Amor mit seinem Reiche sich über diesen Tod betrübe. *) Selbst als Dom Martin ihm das erstere Vorgeben mit vieler Bitterkeit streitend gemacht hatte, und er den nämlichen Marmor in sein Museum Veronense einschaltete: sagt er zu dessen näherer Bestätigung schlechterdings nichts, und läßt die Figuren der 139sten Tafel, die er dazu hätte brauchen können, ganz ohne alle Erklärung.

---

*) Explic. de divers Monumens singuliers qui ont rapport à la Réligion des plus anciens peuples, par le R. P. Dom * * pag. 36.

Dieser Dom Martin aber, welcher die zwey Genii mit umgestürzten Fackeln auf alten Grabsteinen und Urnen für den Genius des Mannes und den Genius der Gattin desselben, oder für den doppelten Schutzgeist wollte gehalten wissen, den, nach der Meynung einiger Alten, ein jeder Mensch habe, verdienet kaum widerlegt zu werden. Er hätte wissen können und sollen, daß wenigstens die eine dieser Figuren, zu Folge der ausdrücklichen alten Ueberschrift, schlechterdings der Schlaf sey; und eben gerathe ich glücklicher Weise auf eine Stelle unsers Winkelmanns, in der er die Unwissenheit dieses Franzosen bereits gerügt hat.

„Es fällt mir ein," schreibt Winkelmann, *) „daß ein anderer Franzos, Martin, ein Mensch, „welcher sich erkühnen können zu sagen, Grotius „habe die Siebenzig Dollmetscher nicht verstanden, „entscheidend und kühn vorgiebt, die beiden Genii „an den alten Urnen könnten nicht den Schlaf und „den Tod bedeuten; und der Altar, an welchem sie „in dieser Bedeutung mit der alten Ueberschrift des „Schlafes und des Todes stehen, ist öffentlich in „dem Hofe des Pallastes Albani aufgestellt." Ich hätte mich dieser Stelle oben (S. 168) erinnern sollen: denn Winkelmann meynet hier eben denselben Marmor, den ich dort aus seinem Versuche über die Allegorie anführe. Was dort so deutlich nicht ausgedrückt war, ist es hier um so viel mehr: nicht blos der eine Genius, sondern auch der andere, werden auf diesem Albanischen Monumente durch

*) Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XVI.

die wörtliche alte Ueberschrift für das erkläret, was sie sind; für Schlaf und Tod. — Wie sehr wünschte ich, durch Mittheilung desselben das Siegel auf diese Untersuchung drücken zu können!

Noch ein Wort von Spencen; und ich schließe. Spence, der uns unter allen am positivsten ein Gerippe für das antike Bild des Todes aufdringen will, Spence ist der Meynung, daß die Bilder, welche bey den Alten von dem Tode gewöhnlich gewesen, nicht wohl anders als schrecklich und gräßlich seyn können, weil die Alten überhaupt weit finsterere und traurigere Begriffe von seiner Beschaffenheit gehabt hätten, als uns gegenwärtig davon beywohnen könnten. *)

Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sey, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.

Von dieser Seite wäre es also zwar vermuthlich unsere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte! Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß

---

*) Polymetis p. 262.

der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend seyn könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes: und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.

VI.

Ueber die

so genannte Agrippine,

unter den Alterthümern zu Dresden.

1771.

Eine weibliche sitzende Figur, über Naturs Größe, das Haupt gestützet auf die rechte Hand, wird unter den Alterthümern zu Dresden für eines der schönsten und vollkommensten Werke gehalten, und hat von langer Zeit den Namen einer Agrippine geführt.

Winkelmann selbst ließ ihr diesen Namen; und sagte: „daß ihr schönes Gesicht eine Seele zeige, „die in tiefe Betrachtungen versenkt, und vor Sor„ge und Kummer gegen alle äußere Empfindungen „fühllos scheine. Man könnte muthmaßen," setzte er hinzu, „der Künstler habe die Heldin in dem be„trübten Augenblicke vorstellen wollen, da ihr die „Verweisung nach der Insel Pandataria war ange„kündigt worden."

Woran aber dann und wann ein Kenner nur gezweifelt, das hat vor Kurzem Herr Casanova (in seiner Abhandlung über verschiedene Denkmähler der Dresdner Antikensammlung) ausdrücklich bestritten; nicht ohne Verwunderung über Winkelmann. „Auch Winkelmann," sagt er, „legt dieser Sta„tue den Namen einer Agrippine bey: denn auch „er ist bisweilen von der Seuche der Antiquare be„fallen worden, welche die Kenntniß der Künste „aus der blosen Lektüre besitzen, und deren Auge „eben nicht der feinste Sinne ihres Körpers ist."

Unstreitig wird ein Gelehrter, ohne ein feines Auge, aus blosen Büchern, in Dingen dieser Art oft sehr falsch urtheilen. Aber ist denn das feine Auge ganz untrüglich? Und sollte es nicht möglich seyn, daß ein Mann, der sich das allerfeinste Auge zutrauet, ohne Zuziehung schriftlicher Nachrichten, nicht eben so falsche Urtheile fällen könnte?

Herr Casanova sagt: „die Statue kann „keine Agrippine seyn, weil der Kopf keinem „andern Kopfe der Agrippine, weder auf Mün„zen, noch an der berühmten Statue der sitzenden „Agrippine in Rom, gleichet."

Ich will jetzt nicht untersuchen, ob Winkelmann nicht eine ganz andere Agrippine in Gedanken gehabt, als von der ihn Herr Casanova verstehet. Sondern was ich eigentlich hier anmerken will, betrifft beyde; Winkelmann sowohl, als den Herrn Casanova.

Winkelmann sagte, es sey eine Agrippine;

denn ihr Kopf habe viel Aehnlichkeit mit dem Kopfe einer stehenden Agrippine in dem Vorsaale der Bibliothek zu St. Markus in Venedig.

Herr Casanova sagt, es sey keine Agrippine; denn ihr Kopf gleiche keinem andern Kopfe der Agrippine.

Winkelmann sagte, ihr schönes Gesicht zeuge von Sorgen und Kummer.

Herr Casanova sagt, sie sitze mehr in einer nachdenkenden tiefsinnigen, als traurigen Stellung; und ihr Gesicht sey das schönste Ideal.

Aber was reden sie denn beyde uns so viel von dem Kopfe und von dem Gesichte vor? Wußte denn Winkelmann nicht, und weiß es Herr Casanova selbst nicht, daß aus diesem Kopfe nichts zu schließen ist?

Dieser Kopf ist neu; dieser Kopf gehöret, wie noch manches andere, zu den Ergänzungen dieser dessenungeachtet vortrefflichen Statue.

Sollte es möglich seyn, daß man dieses in Dresden nie gewußt hätte? Und doch scheinet es fast. Denn nur blos vergessen können weder die Gelehrten noch die Künstler daselbst einen Umstand haben, auf den, bey allen Vermuthungen, was die Statue vorstellen soll, es einzig und allein ankommt.

Indeß habe ich weder diesen noch jenen nö-

thig, meine Behauptung weitläuftig zu erweisen. Herr Casanova und die Künstler haben das Werk selbst vor sich, das sie nach ihrer Kenntniß des Alten und Neuen nur etwas genauer prüfen dürfen. Die Gelehrten aber werden mir leicht auf die Spur kommen, und es bald heraus haben, worauf ich mich gründe. Denn wahrlich verlohnt es sich kaum der Mühe, daß ich es ihnen sage: ob es sich schon der Mühe verlohnet, die Sache selbst wieder allgemein bekannt zu machen.*)

---

*) Man vergl. Lessings Kollectaneen zur Litteratur. Bd. XXI. Agrippina.

VII.

Anmerkungen

zu

Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums.

Vorbericht des Herausgebers.

Die folgenden Anmerkungen wurden im Junius der Berliner Monatsschrift v. J. 1788 zuerst von mir bekannt gemacht; und ihr Inhalt scheint erheblich genug zu seyn, um ihnen auch hier, in der Folge der artistischen und antiquarischen Schriften ihres Verfassers, eine Stelle zu geben.

Einer von den vielen durch den Tod vereitelten Vorsätzen des sel. Lessing war die Veranstaltung einer neuen, mit Anmerkungen, Berichtigungen und Zusätzen begleiteten Ausgabe von Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Selbst die neue durch den sel. Rath

Riedel besorgte Wiener Ausgabe dieses Werks brachte ihn von diesem Vorhaben nicht ab; und durfte es um desto weniger, je mangelhafter, zweckloser und unbefriedigender ihre Einrichtung war. *) Ich erinnere mich, daß mein unvergeßlicher Freund sehr oft zu mir von dieser Unternehmung redete, und daß er nach Vollendung seiner italienischen Reise noch ernstlicher auf ihre Ausführung bedacht war, nachdem er in Dresden mit dem rechtmäßigen Verleger, Herrn Hofbuchhändler Walther, vorläufige Verabredungen darüber genommen hatte.

Aus dem öffentlichen Verkaufe einiger von dem sel. Lessing nachgelassenen Bücher ward mir sein Exemplar der Dresdner Ausgabe der Winkelmannischen Kunstgeschichte zu Theil; und meine Freude war sehr lebhaft, als ich darin einen nicht unbeträchtlichen Vorrath von seiner Hand hinzugeschriebener, und zu jener Absicht von ihm gesammelter Anmerkungen fand. Von einem Theile derselben hatte er freylich in seinem Laokoon, und in den Antiquarischen Briefen Gebrauch gemacht. Mit den übrigen, die ich hier dem Publicum mittheile, schmeichle ich mit den Kennern und Forschern ächter Litteratur und Kunst, und dem künftigen Herausgeber des Winkelmannischen Werks, wozu ihr Wunsch wohl keinen so einmüthig, als

---

*) Wer sich davon überzeugen will, sehe nur das Verzeichniß der bey dieser Ausgabe begangenen Fehler in von Murrs Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur. Th. VIII. S. 30. ff.

den Herrn Hofrath Heyne ernennen würde, ein angenehmes und nicht unbedeutendes Geschenk zu machen. Sie sind ein würdiges Gesellschaftsstück zu der Berichtigung und Ergänzung des Winkelmannischen Werks, welche der eben genannte große Alterthumskenner im ersten Bande der deutschen Schriften der Königl. Societät zu Göttingen bekannt machte, und deren sehnlich erwartete Fortsetzung er nicht besser, und für diese Sehnsucht belohnender, als in solch einer neuen Ausgabe des Ganzen liefern könnte.

Eschenburg.

1.

Gesch. d. K. S. 9.*), bemerkt Winkelmann, daß die allerälteste Gestalt der Figuren bey den Griechen auch in Stand und Handlung den ägyptischen ähnlich gewesen sey; und daß Strabo das Gegentheil durch ein Wort bezeichne, welches eigentlich verdrehet heiße, (σχολια ἐργα), und bey ihm Figuren andeute, welche nicht mehr, wie in den ältesten Zeiten, völlig gerade und ohne alle Bewegung waren, sondern in mancherley Stellungen und Handlungen standen.

Diese Auslegung ist ohne Grund; und σχολια ἐργα heißen hier weiter nichts, als schlechte, elende Werke; weil Strabo ganz neue Werke darunter versteht, die er nicht den Werken aus den ältesten Zeiten der Kunst, sondern den guten ältesten Werken entgegen setzt.

2.

S. 11., wo oben von W. erinnert wird, „daß die Kunst und die Bildhauerey zuerst mit „Arbeiten in Thon anfingen," hätte angemerkt

---

*) Alle Seitenzahlen beziehen sich hier auf die Dresdner Ausgabe. Zu der Wiener, die L. gleichfalls besaß, und die ich mehrere Jahre, selbst bis nach seinem Tode, von ihm in Händen hatte, war nichts beygeschrieben; auch nicht zu den zwey Theilen der Winkelm. Anmerkungen zu G. d. K., die ich gleichfalls aus seinem Nachlasse besitze.

E.

zu werden verdient, daß die ältesten Künstler auch in Pech gearbeitet haben. Dädalus machte eine Bildsäule des Hercules aus Pech, zur Dankbarkeit, daß dieser seinen Sohn Ikarus begraben hatte. Apollodor. L. II. de Deor. Orig. Doch sagt Pausanius (L. IX. p. 731. ed. Kuhn.) von eben dieser Bildsäule, daß sie von Holz gewesen. Auch Junius vergißt des Pechs (Lib. III. c. IX.), wo er die verschiedenen Materien der alten Statuen erzählt.

3.

S. 15. sagt W., daß sich von Statuen aus Elfenbein niemals, in so vielen Entdeckungen, die geringste Spur gefunden habe. Man dürfte aber vielleicht überhaupt zweifeln, ob die Alten viel große Stücke aus Elfenbein durchaus gearbeitet haben, und ob nicht die meisten von den so genannten elfenbeinernen Statuen blos solche gewesen, an welchen allein das Gesicht und die andern sichtbaren nackten Theile aus Elfenbein gearbeitet waren. Plinius könnte diese Vermuthung zu bestärken scheinen, wenn er (L. XII. Sect. 2.) sagt: antequam eodem ebore numinum ora spectarentur, et mensarum pedes. Die elfenbeinernen Statuen des Germanicus, des Britannicus, die bey den circensischen Spielen vorgetragen wurden, können eben deswegen nicht sehr groß gewesen seyn. Doch andere müssen es allerdings gewesen seyn; als z. B. die Statue der Minerva Alea, die Augustus von Tegea mit weg nach Rom nahm, und von der Pausanias ausdrücklich sagt, daß es ἐλεφαντος δια παντος πεποιημενον gewesen.

Ebend. sagt W., daß solche Statuen, an welchen nur die äußersten Theile von Stein waren, Acrolithi genannt worden. Den Beweis bleibt W. schuldig. *)

4.

Zu S. 32. Note 2. Die Figur beym Beger Thes. Brand. T. 3. pag. 402. ist keine Mumie; und zu S. 33. Die Aegypter scheinen nicht, wie W. sagt, auswärts, sondern vielmehr vorwärts gebogene Schienbeine gehabt zu haben; welche Bildung derselben Pignorius auch an den Figuren der Isischen Tafel wahrzunehmen glaubte.

5.

Winkelm. S. 36. Die Sphinxe der Aegypter haben beyderley Geschlecht, das ist, sie sind vorne weiblich, und haben einen weiblichen Kopf, und hinten männlich, wo sich die Hoden zeigen. Dieses ist noch von niemand angemerkt. Ich gab dieses aus einem Steine des Stoschischen Musei an; und ich zeigte dadurch die Erklärung der bisher nicht verstandenen Stelle des Poeten Philemon. — —

Oder vielmehr des Strato, oder Strattis. — Athenäus führt nämlich die Stelle, wovon hier die Rede ist, zweymal an: einmal im 9ten, und einmal im 14ten Buche. Dort legt er sie dem Strato bey, und setzt noch hinzu, daß sie aus

*) Vergl. die Kollectaneen, Bd. XXI. Acrolithi.

dessen Phönicides sey. Hier aber dem Philemon; aus einem Fehler des Gedächtnisses ohne Zweifel, wo es nicht ein bloser Irrthum des Abschreibers ist. Denn da er dort die Stelle in ihrem ganzen Umfange anführt, hier aber nur die ersten drey Zeilen davon, und auch das Stück benennt, woraus sie genommen; so scheint diese erste Anführung mehr Glaubwürdigkeit zu haben, als die andere. Man wird daher die Stelle auch vergeblich unter den Fragmenten des Philemon, in der Ausgabe des Clericus, suchen. Warum sie aber bis auf diese Winkelmannische Entdeckung nicht verstanden worden, das begreife ich nicht. Es hat Jemand einen Koch gemiethet, der sich in lauter Homerischen Worten ausdrückt, die der, der ihn gemiethet hat, nicht versteht. Ich habe einen männlichen Sphinx, und nicht einen Koch, nach Hause gebracht: sagt dieser also von ihm. Sollte man nun hieraus nicht gerade das Gegentheil von dem schließen, was W. entdeckt haben will? Denn eben, weil alle Sphinxe für weiblich gehalten wurden, wird hier der unverständliche Koch ein männlicher Sphinx genannt.

S. 47. gedenkt W. der Sphinxe an den vier Seiten der Spitze des Obelisks der Sonne, welche Menschenhände haben. — Auch der Sphinx in dem Gemälde des Oedipus in dem Nasonischen Grabmahle, hatte Menschenhände. (S. Bellori.) Er hat über dieses Flügel, und sitzt.

6.

Von einer hölzernen Statue des Apollo zu Sa=

mos sagt W. S. 61.: Telekles habe die eine Hälfte derselben zu Ephesus, und Theodorus die andere Hälfte zu Samos verfertigt. — Umgekehrt; Theodorus zu Ephesus, und Telekles zu Samos. Diodor. l. c.

Ebend. Nr. 2. schlägt W. vor, in der Stelle beym Diodor anstatt κατα την ὀροφην, zu lesen: κατα την οσφυν. — Oder vielleicht, κατα την ὀρθην, nämlich, γωνιαν, welches so viel wäre, als προς ὀρθας γωνιας. W. Verbesserung taugt nichts; denn κατα την ὀσφυν μεχρι των ἀιδοιων würde wahrer Nonsense seyn.

7.

Unter den (S. 77. angeführten) Ursachen, warum die bildenden Künste bey den Persern zu keinem besondern Grade der Vollkommenheit gelangen konnten, war vielleicht auch der eingeschränkte Gebrauch derselben; indem sie solche nur zur Nachahmung kriegrischer und mördrischer Gegenstände anwandten, eine von den vornehmsten. Apud Persas, sagt Ammianus Marcellinus (L. 24. c. 6.), non pingitur vel fingitur aliud, praeter varias caedes et bella. Cf. Brissonius, L. 3. §. 92.

Zu der Bemerkung S. 120., daß der Preis in den Panathenäischen Spielen zu Athen gemalte Gefäße von gebrannter Erde mit Oel angefüllt gewesen, gehört die Stelle beym Pindar. Nem. X. Epod. β.

8.

W. S. 135. unten: „So malte Polygnotus das Pöcile zu Athen, und, wie es scheint, „auch ein öffentliches Gebäude zu Delphos." — Nämlich die Lesche. V. Pausan. L. X., wo die zwey großen Gemälde darin umständlich beschrieben werden. Was sie vorgestellt, brauchte uns Herr W. also nicht erst aus einem alten geschriebenen Scholio zu dem Gorgias des Plato lehren zu wollen. Sogar die Verse, die er aus demselben zuerst beyzubringen glaubt, stehen bereits beym Pausanias.

S. 137. sagt W., daß die Stadt Aliphera blos wegen einer Statue der Pallas von Erz, vom Hekatodorus und Sostratus gemacht, berühmt gewesen sey; und beruft sich dabey auf den Polybius. Allein dieser Schriftsteller sagt nichts davon; und W. hätte lieber Thespiä (das wegen der Statue des Kupido berühmt war) anführen sollen.

9.

Zu S. 180. Der platte Augapfel in den alten marmornen Statuen hat dem Juvenal zu einem Beyworte Gelegenheit gegeben, welches kein einziger neuer Ausleger gehörig verstanden hat. Sat. VII. v. 125. heißt es von dem Sachwalter Aemilianus:

— hujus enim stat currus aheneus, alti
Quadrijuges in vestibulis, atque ipse feroci
Bellatore sedens curvatum hastile minatur
Eminus, et statua meditatur proelia lusca.

Statua lusca heißt ihnen hier allen eine einäu-

gige Statue; entweder, wie einige sagen, weil die Statue im Profil betrachtet, nur ein Auge hat; oder, wie andere wollen, weil die Schützen um desto gewisser zu treffen, im Zielen das eine Auge zuschließen. Noch andre wollen gar, daß Aemilian wirklich nur ein Auge gehabt habe. Sie haben aber alle wenig von der Kunst verstanden. Der Künstler wird in dergleichen Ehrenwerken keine Fehler in der Natur nachahmen; er wird keine Geberde nachahmen, durch welche das ganze Gesicht verzerrt wird. Kurz, lusca heißt hier hohläugig, blödsichtig; und so erscheinen wirklich alle alte Statuen, wegen des platten Augapfels, und des unbemerkten Sternes darin. Der einzige alte Scholiast des Juvenal zielet auf diesen wahren Sinn; und die Ausleger haben ihn blos verlassen, weil sie ihn nicht verstanden haben. Statua lusca, sagt er, cujus oculus introrsus cedit; deren Augen einwärts gehen, zurückweichen.

10.

Der S. 198. von W. gemachten Anmerkung, daß die völlig bekleidete Venus in Marmor allezeit mit zwey Gürteln vorgestellt würde, ist noch beyzufügen, daß die alten Bildhauer der Göttin diesen zweyten: ihr eigenthümlichen, Gürtel auch alsdann noch gegeben haben, wenn sie sie ohne alle Bekleidung, ganz nackend, vorstellten; wie aus einem Epigramm der Anthologie (L. V. 19.) erhellt. Aber aus eben diesem Epigramm erhellt zugleich, daß, wie W. behaupten will, er nicht allezeit den Unterleib umgürtet; denn an der darin beschriebe-

nen Statue hing er von dem Halse über die Brust herab.

11.

Herr W. scheint (S. 203.) ungewiß zu seyn, was er aus dem Netze machen soll, welches über den Mantel einer weiblichen Statue, in der Villa des Grafen Fede, geworfen ist. Ich halte es für ein Konopeum; das ist, für das feine Netz, unter welchem man sich, besonders in Aegypten, vor den Mücken und Fliegen zu schützen pflegte. Es ward nicht blos über die Schlafenden gebreitet, sondern man ging allem Ansehen nach, auch darin aus. Die Wörterbücher erklären Konopeum zwar nur durch Vorhang, venum papilio; allein es ist unleugbar, daß es wirklich ein gestricktes Netz gewesen sey. Der alte Kommentator des Horaz beym Crucquius sagt (über Epod. IX. 16.) ausdrücklich: genus est retis ad muscas et culices abigendos, quo Alexandrini potissimum utunter propter culicum illic abundantiam. Und man lese nur in der Anthologie (L. IV. c. 32.) die drey Sinnschriften über das Konopeum, um dieses Umstandes wegen völlig gewiß zu seyn. Der alte Scholiast des Juvenals erklärt es durch linum tenuissimis maculis nauctum. Für dieses nauctum will das Faberische Wörterbuch distinctum gelesen haben; allein es ist offenbar, daß man netum lesen muß; und maculae hier nicht Flecken, sondern Maschen bedeuten. — Henninius, in seiner Ausgabe des Juvenal, hat jenes nauctum in variatum verwandelt, und also das maculis gleichfalls falsch verstanden. —

Sonst finde ich auch beym Josephus Laurentius de Re Vestiaria, C. I. eine Kleidung erwähnt, die mit der beschriebenen viel Aehnliches hat, Reticulum, sagt er, etiam erat complicatum e funiculis, instar retis totum corpus ambiens. Haec vestis vaticinatoria Polluci. Aber ich kann die Stelle beym Pollux nicht finden.

12.

Nach Winkelmanns Bemerkung, S. 207., gab man den Haaren der Götterstatuen vielmals eine Hyacinthenfarbe. Er beruft sich dabey auf eine Stelle beym Pindar. Sie steht aber nicht Nem. 7., sondern Isthm. 7. Ant. β., und heißt *ιοβοσρυχοισι Μοισαις*, nach des Erasmus Schmid Lesart; nach der andern ihrer aber, *ιοπλοκαμοισι*, welches den Musen auch Pyth. 1. Str. 1. gegeben wird. Uebrigens heißt *ιον* stets eine Viole, nie aber eine Hyacinthe; und jene Haare waren also violenfarbig.

13.

S. 267. gedenkt W. des von dem Grabmahl der Nasonen noch übrigen Gemäldes, als des einzigen, welches den Oedipus nebst dem Sphinx vorstellt, und in der Wand eines Saals der Villa Altieri eingesetzt ist. Zu Bellori's Zeiten befanden sich drey Stücke daselbst; ausser jenem nämlich noch die Tigerjagd mit den Spiegeln, und ein Pferd, welche Altieri alle drey aus dem Nasonischen Grabmahle hatte wegnehmen und in seine Villa bringen lassen. Die letzten zwey muß also auch die Zeit

verzehrt

verzehrt haben. V. Bellorii Descript. Sepulcri Nasonum, ap. Graev. p. 1039.

Ebendas. sagt W., daß ein Stück eines alten Gemäldes im Pallaste Farnese, welches Du Bos (Réflex. T. I. p. 351.) angiebt, in Rom ganz und gar unbekannt sey. — Indeß ist das doch keine Erdichtung des Du Bos; sondern Bellori gedenkt desselben gleichfalls. Du Bos sagt: On voit encore au Palais Farnese un morceau de peinture antique, trouvé dans la vigne de l'Empereur Adrien à Tivoli etc. Und Bellori: (Introduct. ad Picturas antiquas Nason.) In Palatio Farnesiano Romae cernitur elegantissima pictura, ex villa Adriani eo translata quae encarpis adornata est, exhibens larvam et duos pueros, nec non dimidiam Nympham, et dimidium equum ex umbra frondium arborumque prodeuntes, quas figuras Vitruvius vocat monstra et dimidiata sigilla, et Itali Grottesche.

14.

S. 275. findet W. das Urtheil des Athenäus (Deipnos. Lib. 13. p. 604. B.) sehr ungegründet, daß ein Apoll blos deswegen schlecht gemacht zu achten seyn würde, wenn man ihm nicht schwarze, sondern blonde Haare gegeben hätte. — Χρυσεας κομας, sagt Athenäus. Dolce hat diese Stelle besser verstanden, als Herr W. (Dialogo della Pittura, p. 183.)

S. 316. gedenkt W. der Anführung des Skel-

mis beym Kallimachus, und glaubt, daß man dafür Smilis lesen müsse. In der Note sagt er, daß man in Bentley's Anmerkungen über diese Stelle (Fragm. 105. p. 358) sehe, wie mancherley Muthmaßungen von andern sowohl, als von ihm über diesen Namen gemacht sind. — Ich finde, daß schon Pomponius Gaurikus (de Sculpt. cap. XVII.) den Skelmis beym Kallimachus für den Smilis gehalten: Clarus et in Samo Smilis Aeginensis, quem Callimachus Scelmin appellavit. Diese Vermuthung, welche Kuhn (ad Pausan. VII. p. 531.) verwirft, ohne zu sagen, ob sie wirklich Jemand, und wer sie gehegt, hat Wesseling neuerlich (Probab. cap. 34) gebilligt und angenommen; und diesem ohne Zweifel hat sie Herr W. hier entlehnt.

15.

Ueber die, S. 319., angeführten Kunstschulen des Alterthums. Wenn Schulen hier Folgen von Künstlern heißen, die einem gewissen Style folgen, und in diesem Style unterrichten, so war wenigstens Korinth keine solche Schule. Denn wir lesen nirgends, daß die Korinthischen Kunstwerke einen eigenen Styl, τροπον της ἐργασιας, wie es Pausanias nennt, gehabt hätten. Der Styl der Korinthischen Künstler war Anfangs unter dem Helladischen, und hernach unter dem Attischen Style begriffen.

Die (S. 320. n. 3.) angezogene Stelle des Plinius (L. 35. c. 36.) hätte W. bey diesem seinem Abschnitte von den griechischen Schulen zum

Grunde legen sollen; und er würde Dertet, wo blos viel gearbeitet ward, nicht für Schulen ausgegeben haben. Plinius aber sagt, daß es Anfangs in der Malerey nur zwey Schulen gegeben habe: die Helladische und die Asiatische; bis Eupompus in der ersten eine Trennung verursacht habe, und die Helladische Schule in die Sicyonische und Attische unterschieden worden. Schon aus diesem Zeugnisse des Plinius ist es also klar, daß die Aeginetische und Korinthische Schule keine Schulen in dem angegebenen Verstande gewesen. Und warum gedenkt der Verfasser der Asiatischen oder Jonischen Schule so ganz und gar nicht? Ohne Zweifel, um sein Lieblingssystem, daß die Kunst und die Freyheit beständig einerley Schritt gehalten, nicht zweifelhaft zu machen. Der vornehmste Sitz der Jonischen Schule scheint in Rhodus gewesen zu seyn.

W. glaubt S. 321., daß sich schon in ganz alten Zeiten eine Schule der Kunst auf der Insel Aegina angefangen habe, wegen der Nachrichten von so vielen alten Statuen in Griechenland, im äginetischen Style gearbeitet. — Es ist wahr, Pausanias gedenkt αἰγινητικῶν ἔργων, er gedenkt eines Styls, ὁ αἰγινητικος καλεμενος ὑπο Ἑλλήνων. Aber dessenungeachtet kann man nicht berechtigt seyn, hieraus eine besondere Schule zu machen, wenn man nicht das Zeugniß des Plinius ganz umstoßen will. Man muß vielmehr den Pausanias mit dem Plinius zu vergleichen suchen: welches am Besten geschehen kann, wenn man annimmt, daß man durch die Benennung des äginetischen Styls nur gewisse alte Werke unterschieden

habe, die lange vor der Stiftung aller Schulen gemacht worden. Denn Schulen in dem beygebrachten Verstande lassen sich überhaupt nicht eher denken, als bis die Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt ist, bis die Meister nach festen Grundsätzen, und zwar Jeder nach seinen eigenen, zu arbeiten anfangen. Werke vor dieser Zeit hießen also bey den Griechen äginetische, oder attische, oder ägyptische Werke; wie aus der Stelle des Pausanias (L. VII. p. 533.) erhellt, die der lateinische Uebersetzer aber nicht verstanden zu haben scheint.

Zu S. 327., wo gesagt wird, daß auch die aus Athen mit ihren Kindern nach Trözene geflüchteten Weiber an der Unsterblichkeit durch Statuen öffentlich verehrt zu werden, Theil gehabt hätten, bemerke ich Folgendes. Nicht alle, sondern nur die vornehmsten derselben, wie Pausanias in dem Verfolge der angezogenen Stelle (L. 2. p. 185.) selbst beybringt.

16.

Zu S. 353. gehört, was auch schon im Laokoon (B. III. S. 301.) erinnert ist, daß Tauriskus nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien gebürtig gewesen sey. Winkelmanns Irrthum schreibt sich ohne Zweifel daher, daß er beym Plinius von diesem Kunstwerke gelesen zu haben sich erinnerte: ex eodem lapide, Rhodo advecta opera Apollionii et Taurisci. Das Werk war aus Rhodus nach Rom gekommen. Apollonius und Tauriskus waren Brüder,

die eine so große Hochachtung für ihren Lehrmeister in der Kunst hatten, daß sie sich auf ihren Werken lieber nach ihm, als nach ihrem leiblichen Vater, nennen wollen. Denn nichts anders kann Plinius meynen, wenn er von ihnen sagt: Parentum ii certamen de se fecere. Menecratem videri, professi, sed esse naturalem Artemidorum. —

Daß die asiatischen Künstler (wie W. S. 357. sagt) denen, die in Griechenland geblieben, den Vorzug streitig gemacht haben: davon wünschte ich ein anderes Zeugniß angeführt zu sehen, als das angeführte des Theophrast. Unmöglich kann es W. selbst nachgesehen haben. Denn erstlich würde er schwerlich cap. ult. citirt haben, welches nur von den Ausgaben vor dem Kasaubonus zu verstehen ist, der, wie bekannt, aus einem Heidelbergischen Manuscripte noch fünf Kapitel hinzufügte; daß also in den neuern Ausgaben die Stelle, auf die es hier ankommt, in dem 23sten Kapitel zu suchen ist. Zweitens, welches das Hauptwerk ist, würde er unmöglich, was Theophrast einem Prahler in den Mund legt, zu einem glaubwürdigen Beweise gemacht haben. „Ein Prahler" (ἀλαζὼν), sagt Theophrast, „wird sich dessen und jenen rühmen; er „wird dem ersten dem besten, mit dem er auf dem „Wege zusammenkommt, erzählen, daß er unter dem „Alexander gedient; wie viel reiche Becher er mit„gebracht; er wird behaupten, daß die asiatischen „Künstler denen in Europo weit vorzuziehen sind." Nämlich um den Werth seiner Becher, die er aus den asiatischen Feldzügen mitgebracht, desto mehr zu erheben. — Was beweiset nun diese Aufschnei-

derei hier für unsern Verfasser? Wenn sie ja etwas beweiset, so beweiset sie gerade das Gegentheil. — —

S. 382. redet W. von Cäsars Statue zu Pferde, die vor dem von ihm erbaueten Tempel der Venus stand, und sagt; es scheine aus einer Stelle des Statius, daß das Pferd von der Hand des berühmten Lysippus gewesen, und also aus Griechenland weggeführet worden. — Es scheint; vorausgesetzt nämlich, daß die Stelle des Statius, auf die es ankommt, nicht untergeschoben ist, wofür sie Barth, N. Heinsius und andere erkennen. V. Sylvar. L. I. 1. v. 85. c. f. Sueton. cap. 61 in Caesare, et Plin. l. VIII. cap. 42.

17.

Kaligula nahm unter andern, sagt Winkelmann S. 391., den Thespiern ihren berühmten Kupido vom Praxiteles, welchen ihnen Klaudius wiedergab, und Nero von neuem nahm. —

Unter den kostbaren Kunstwerken, welche Verres in Sicilien, besonders zu Messana, mehr raubte als an sich handelte, befand sich auch ein Kupido des Praxiteles von Marmor, dergleichen eben dieser Künstler für die Thespier gemacht hatte, und deren einer also vermuthlich die Wiederholung des andern war. Dieses erhellt deutlich aus den Worten des Cicero (L. IV. in Verrem): Unum Cupidinis marmoreum Praxitelis — — idem opinor, artifex ejusdem modi Cupidi-

nem fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thesgiae visuntur. Jener war zu Messana in Sicilien; dieser zu Thespiä oder Thespia in Böotien; beyde von Einem Künstler, dem Praxiteles.

Hieraus verbessere ich fürs erste eine Stelle des ältern Plinius (L. XXXVI. c. 4. §. 5.): Ejusdem (Praxitelis) est Cupido objectus a Cicerone Verri, ille propter quem Thespiae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus. So lesen alle Ausgaben, auch die Harduinische. Ich behaupte aber, zufolge der Stelle des Cicero, daß man ut ille propter quem etc. lesen, und auch hier zwey verschiedene Bildsäulen des Kupido verstehen müsse. Denn es ist falsch, daß die, welche Cicero dem Verres vorwirft, eben die gewesen sey, welche die Einwohner zu Thespiä verehrten. Cicero unterscheidet beyde, und sagt nur, daß sie beyde von eben demselben Künstler, und vielleicht auch nach eben derselben Idee, verfertigt worden.

Und nunmehr komme ich zu dem Fehler des Herrn Winkelmann. „Kaligula," sagt er, „nahm unter andern den Thespiern ihren berühmten Kupido vom Praxiteles, welchen ihnen Claudius wiedergab, und Nero von neuem nahm." — Er beruft sich desfalls auf den Pausanias. Allein er hat diesen Schriftsteller zu flüchtig nachgesehen, und ist blos dem Harduin, in seiner Anmerkung über die Stelle des Plinius, allzu sicher gefolgt. Pausanias erzählt dies nicht von dem marmornen Kupido des Praxiteles, sondern von dem aus Erz des Lysippus. Ich läugne nicht,

daß die Worte des Pausanias etwas zweydeutig sind; allein diese Zweydeutigkeit fällt weg, so bald man sie im Zusammenhange genau betrachtet, und mit der Stelle des Plinius vergleicht. *Θεσπιευσι δε ὑστερον* (sagt Pausanias L. IV. p m. 762.) *χαλκεν ἐιργασατο Ερωτα Λυσιππος, και ἐτι προτερον τουτου Πραξιτελης, λιθου του πεντελησιου. Και ὁσα μεν ἐιχεν ἐς φρυνην και το ἐπι Πραξιτελει της γυναικος σοφισμα, ἑτερωθι ἠδη μοι δεδηλωται. Πρωτον δε το ἀγαλμα κινησαι του Ερωτος λεγεσι Γαϊον δυναξευσαντα ἐν Ρωμῃ. Κλαυδιω δε ὀπισω Θεσπιευσιν ἀποπεμψαντος, Νερωνα ἀυθις δευτερα ἀνασπασον ποιησαι· και τον μεν φλοξ ἀυτοθι διεφθειρε.* Ich kann mich nicht enthalten, zuvörderst die lateinische Uebersetzung des Amasäus anzuführen, weil er gleich die Worte, auf welche es bey meinem Beweise fast am meisten ankommt, ganz unrichtig genommen hat: Thespiensibus post ex aere Cupidinem elaboravit Lysippus, et ante eum e marmore Pentelico Praxiteles. De Phrynes quidem in Praxitelem dolo alio jam loco res est a me exposita. Primum omnium e sede sua Cupidinem hunc Thespiensem amotum a Cajo Romano Imperatore tradunt; Thespiensibus deinde remissum a Claudio. Nero iterum Romam reportavit; ibi est igni consumtus. Ich sage, Amasäus hat das *πρωτον* fälschlich auf *Γαϊον* gezogen, da er es hätte sollen auf *ἀγαλμα* ziehen. Pausanias will sagen: Schon vor dem Kupido von Erz, welchen Lysippus den Thespiern arbeitete, hatten sie einen aus pentelischem Marmor, den ihnen Praxiteles gemacht hatte. Was mit

dem letztern vorgegangen, fährt er fort, und die List, deren sich Phryne wider den Praxiteles bedienet, solches habe ich bereits an einem andern Orte erzählt. Den erstern aber (nämlich den Kupido des Lysippus, nicht als den ersten in der Zeit, sondern als den ersten in der Erwähnung des Pausanias) soll Cajus Caligula den Thespiern weggenommen, Claudius ihnen wiedergegeben, Nero aber zum zweytenmale mit sich nach Rom geführt haben; und dieser ist daselbst verbrannt. — Meines Erachtens zeigt dieses *και τον μεν* etc. deutlich genug, daß man das *πρωτον*, wie ich sage, auf *ἀγαλμα* ziehen müsse.

Doch auch diese Wortkritik bey Seite gesetzt, so erhellet auch schon aus dem Zusatze, daß diese nach Rom weggeführte Bildsäule daselbst verbrannt sey, daß es nicht das Werk des Praxiteles könne gewesen seyn. Sie verbrannte; und verbrannte ohne Zweifel in dem grausamen Brande, den Nero selbst anzündete. Verbrannte sie aber da; wie konnte sie zu des ältern Plinius Zeiten noch vorhanden, und in der Schola Octaviae aufgestellt seyn? Und dieses meldet in der angezogenen Stelle Plinius doch ausdrücklich.

Alles dieses zusammen genommen, muß man sich die Sache also so vorstellen: daß Praxiteles mehr als Einen Kupido gemacht habe, und auch nach mehr als Einer Idee. Um einen brachte ihn Phryne; einen andern, der ganz nackend war, hatte die Stadt Parium in Mysien, dessen Plinius gleichfalls gedenkt; einen dritten besaß Hejus in Messana, den sich Verres zueignete; und den vierten hatte

der Künstler für die Thespier gemacht, *) welcher endlich auch nach Rom kam. Doch war es nicht der, den erst Kaligula, und zum zweytenmale Nero dahin brachte; denn dieses war ein Werk des Lysippus von Erz, welches in dem großen Brande unter dem Nero mit darauf ging. Zu den Zeiten des Pausanias hatten die Thespier also weder die Bildsäule des Praxiteles, noch des Lysippus mehr, sondern sie begnügten sich, wie Pausanias gleichfalls meldet, mit einem Werke des Menedorus von Athen, welches nach des Praxiteles seinem gemacht war.

Was Winkelmann in der Anmerkung S. 391. n. 6. dem Bianchini entgegen setzt, ist nicht so gar schließend. Es ist wahr, Plinius gedenkt der Pallas von Evodius,**) des Herkules von Lysippus, die doch nach Rom gebracht worden, auch nicht. Aber müssen sie zu den Zeiten des Plinius noch vorhanden gewesen seyn? Können sie nicht, wie der Kupido des Lysippus, in dem großen Neronischen Brande darauf gegangen

---

*) Wo es nicht eben die Statue ist, die ihm Phryne aus den Händen spielte, wie Strabo L. IX. meldet, welcher aber diese Geschichte nicht von der Phryne, sondern von der Glycerium erzählt. S. Manutii Commentar. in L. IV. Act. in Verrem.

**) Der Künstler dieser Pallas heißt nicht Evodius, sondern Eudorus, und ist eben der, dessen W. selbst S. 317. unter den Schülern des Dädalus gedenkt.

seyn? Daß aber dieser wirklich eine Menge alter Kunstwerke verzehrt habe, sagt Tacitus (Annal. L. XIV. c. 41.) ausdrücklich. Ja, in diesem Brande ging der alte Tempel des Herkules, den Evander erbauet hatte, mit zu Grunde. Wie leicht, daß sich der Herkules des Lysippus in diesem Tempel befand!

18.

Zu S. 394. Ich begreife nicht, wie so ein Paar Alterthumskundige, als Stosch und Winkelmann, über das, was der Borghesische Fechter vorstellen soll, ungewiß seyn können. Wenn es nicht die Statue des Chabrias selbst ist, der sich in der nämlichen Stellung in der Schlacht bey Theben gegen den Agesilaus so besonders hervorthat; so ist es doch die Statue eines Athleten, der sich als Sieger am liebsten in dieser Stellung, die durch den Chabrias Mode ward, vorstellen lassen wollte.*) Sie hätten sich nur der Stelle des Nepos, in dem

*) Man sieht, daß Lessing, als er diese Anmerkung niederschrieb, seine Vermuthung noch nicht mit der Zuversicht annahm, mit der er sie im Laokoon (B. III. S. 293. ff.) geradezu behauptete. Uebrigens ist bekannt, daß er sie im zweyten Theile der Antiquarischen Briefe gänzlich wieder zurücknahm, nachdem sie ihm zu mancherley scharfsinnigen Erörterungen Anlaß gegeben hatte. Vergl. die Kollektaneen, B. XXI. Borghesischer Fechter.

Leben des Chabrias (cap. 1.) erinnern dürfen: Namque in ea victoria etc. — — Zu vergleichen S. 163. wegen der Aehnlichkeit einer bestimmten Person. *)

Beym Artikel Diogenes im zweyten Register, wird gesagt, er habe die Karyatiden im Pantheon zu Athen verfertigt. Aus diesem, und mehr dergleichen albernen Fehlern ist es wohl sehr deutlich, daß Herr W. das Register nicht selbst gemacht hat.

---

*) Winkelmann bemerkt nämlich selbst am angefangenen Orte, daß das Gesicht des borgheſischen Fechters offenbar nach der Aehnlichkeit einer bestimmten Person sey gebildet worden. Diese Anmerkung dachte L. für seine vermeynte Entdeckung zu benutzen: daß dieser so genannte Fechter wirklich eine bestimmte Person, nämlich den Chabrias, vorstelle. Uebrigens findet man die lehrreichsten Bemerkungen über diese Statue in Hrn. Hofrath Heyne's Sammlung antiquarischer Aufsätze, 2. St. S. 229. und in des Herrn von Ramdohr schätzbarem Werke über Malerey und Bildhauerey in Rom, Th. I. S. 326. f. Vergl. Herrn Möser's Aufsatz: Virgil und Tintoret, in der Berl. Monatsschrift, Sept. 1787. S. 207. E.

VIII.

Ueber die

Ahnenbilder der Römer.

Eine antiquarische Untersuchung.

1769.

Der Herr Geheimerath Klotz glaubt über die Ahnenbilder der alten Römer eine ganz neue Endeckung gemacht zu haben. Da er indeß weiß, daß dergleichen Entdeckungen nicht leicht eines apodiktischen Erweises fähig sind; so begnügt er sich, ihr den Namen einer Muthmaßung zu geben, der es an einer schmeichelhaften Wahrscheinlichkeit nicht mangele, und empfiehlt sie der Prüfung der Gelehrten.

Ich denke, daß ich diese Prüfung vornehmen kann, ohne mich einer großen Eitelkeit schuldig zu machen. Ich bin ein Schulmann,*) dessen Pflicht

*) Lessing war anfänglich Willens, diese Abhandlung anonymisch, und, wie man hier sieht, unter der Maske eines Schulmanns, herauszugeben; hernach aber änderte er diesen Vorsatz. E.

es ist, in dergleichen Dingen ein wenig bewandert zu seyn.

„Es ist bekannt," schreibt Herr Klotz in seiner Vorrede zu den verdeutschten Abhandlungen des Grafen von Caylus, *) „daß die Verwal„tung der höhern obrigkeitlichen Aemter den römi„schen Edelleuten das Recht gab, die Bilder ihrer „Vorfahren in ihren Vorsälen aufzustellen. (Span„heim de usu et Praest. Numism. Diss. X. „p. 3.) Es wurden dieselben." —

Doch, nicht weiter! Cantherius in limine! — Herr Klotz strauchelt bey dem ersten Schritte, den er über die Schwelle thut.

Ich will nicht fragen: wenn die Sache bekannt ist, was bedarf sie eines Währmannes? — Eine Anführung zu viel, ist besser als eine zu wenig! — Aber ich frage: warum ist Spanheim hier der Währmann? **) Spanheim ist in dieser Materie weder der erste noch der ausführlichste Schriftsteller. Wenn Herr Klotz Neuere citiren wollte, so hätten es Sigonius oder Lipsius seyn müssen.

Ich halte viel von einem Gelehrten, der mich gleich vor die rechte Schmiede weiset.

---

*) Erster Band, Altenburg 1768. 4.

**) Vermuthlich wohl, weil ihn Klotz im Gesnerischen Thesaurus angeführt fand; eine Quelle, woraus er so oft seine Nachweisungen schöpfte.

E.

Und wenn Herr Klotz nun den Spanheim für die Rechte hielt? — Sodann hätte er nicht sowohl diese, als eine andere Stelle aus ihm (nämlich Diss. I. p. 49.,) wenigstens diese nicht ohne jene, anführen müssen; weil wir nicht in dieser, sondern in jener, auf den Hauptort des Cicero*) verwiesen werden, aus dem es allein erhellet, daß das Jus imaginum den höhern obrigkeitlichen Personen eigen gewesen sey.

Ich mache ihnen dieses Vorrecht nicht streitig; aber ich glaube behaupten zu dürfen, daß man es zu weit ausdehne, wenn man auch die Vorsäle der Privatpersonen darunter begreift.

Ich meyne: das Jus imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae, welches Cicero, wie er sagt, erst durch seine Erhebung zum Aedilis erhielt, ging blos auf öffentliche Oerter; und erstreckte sich auf das Wohnhaus der Bürger nicht. Dort, auf den Straßen und freyen Plätzen, in Tempeln und Gebäuden für das gemeine Wesen, hatten nur die das Recht, ihre Bilder aufzustellen, welche sich in kuruliſchen Würden um den Staat verdient machten. Aber wo findet man die geringste Spur, daß es allen andern Römern sey benommen gewesen, ihr eigenes Bildniß innerhalb ihrer vier Pfähle zu haben?

Auch ist weder Sigonius, noch Lipsius,

---

*) Verr. V. c. 24.

den Gutherius *) hier für den Ausschreiber des Sigonius nicht ohne Grund hält, so weit gegangen. Keiner von ihnen hat in der Stelle des Cicero die Ahnenbilder in den Vorsälen der Privathäuser gefunden; sondern es ist die Heerde ihrer Nachfolger, welche die Sache vollends aufs Reine zu bringen glaubten, wenn sie auch diese, und vornämlich diese Bilder zu denen zählten, auf welche allein der kurulische Stuhl berechtigte.

Ich will mich in die nähern Beweise hiervon jetzt nicht einlassen. Denn was thut alles das gegen Herrn Klotz? Ihm war es vergönnt, der gewöhnlichen Leyer zu folgen. Nur hätte er ihr auch recht folgen, und unerwiesene Dinge mit eigenen Fehlern nicht noch mehr verstellen sollen.

„Die Verwaltung der höhern obrigkeitlichen „Aemter," sagt er, „gab den römischen Edelleuten „das Recht, die Bilder ihrer Vorfahren in ihren „Vorsälen aufzustellen."

Die Bilder ihrer Vorfahren? Aller ihrer Vorfahren? Und nur ihrer Vorfahren? Nicht auch ihre eigene? — Man kann sich nicht schielender ausdrücken. Wenn sich Herr Klotz aus den einzelnen Stellen der Alten keinen richtigen Begriff bilden konnte; so hätte ihm der erste der beste neuere Alterthumskundige die Sache deutlicher machen können. **)

Der

*) De Jure Manium, L. I. c. 22.

**) Chladerius, de Gentilitate veterum Romanorum, c. 3. §. 2. Inter praecipua

Der, welcher in einer Familie zuerst ein kuruliſches Ehrenamt bekleidete, erhielt das Recht, ſein Bild auf die Nachwelt zu bringen, nicht ſeiner Väter Bild, als welche dergleichen Würden nicht bekleidet hatten. Folgte ihm der Sohn in einer ſolchen Würde, ſo fügte der Sohn ſein Bild dem Bilde des Vaters bey; der Enkel, unter gleicher Bedingung, ſeines dem ihrigen; und ſo weiter von Glied auf Glied. Das iſt die gemeine Meynung; aber liegt die in den Worten des Herrn Klotz?

Und den römiſchen Edelleuten gaben jene Aemter dieſes Recht? Wen verſteht Herr Klotz unter dem Worte, Edelleute? Entweder patricios, oder nobiles. Aber er verſtehe dieſe oder jene; er hat in beyden Fällen entweder eine Ungereimtheit,

---

cipua personarum sella curuli perspicuarum, jura illud potissimum referebatur, ut suam cuique in celebriore domus parte, atrium intellige, collocare liceret imaginem. Ceteri enim, qui sella curuli non erant insignes, ab hoc jure arcebantur. Quod si ergo, magistratu curuli mortus, ad filium transiret patris imago, ille si ipse magistratu fungeretur, addebat suam, utramque in atrio suae domus sollicite adservans, donec, hoc iterum defuncto, ad nepotem, ejusque prosapiam earumdem cura atque custodia, addita cujuslibet, qui sellam curulem esset adeptus, efigie, transiret.

oder eine Falschheit gesagt. Eine Ungereimtheit, wenn er nobiles darunter versteht: denn die nobiles erhielten nicht dieses Recht, sondern wer dieses Recht erhielt, ward erst, eben durch dieses Recht, nobilis. Eine Falschheit, wenn er patricios damit meynt: denn nicht die patricii allein verwalteten kuruliſche Ehrenämter; sondern es kam bald die Zeit, als sie diese mit den plebejis theilen mußten. Auch plebeji erhielten also das Recht der Bilder, und wurden durch dies Recht nobiles. *)

Doch, was halte ich mich hierbey auf? So unbestimmt sich Herr Klotz auch ausdrückt, so leicht ist es doch zu errathen, von was für Bildern er reden will. Er weiß zwar nicht recht, wen diese Bilder eigentlich vorgestellt haben: denn er nennt sie Bilder, welche die, die in kuruliſchen Ehrenämtern standen, ihren Vorfahren aufrichten durften; und es waren die Bilder dieser obrigkeitlichen Personen selbst. Er weiß zwar nicht recht, wem es erlaubt war, diese Bilder aufzustellen, denn er sagt: den römiſchen Edelleuten, welche dergleichen Aemter

---

*) Lipsius, Elector. L. I. c. 29. Regum temporibus, et post regifugium aliquot annis, penes solos patricios magistratus erant: ideo et nobilitas. Postea per contentiones tribunitias communicati cum plebe honores, simulque nobilitas et imagines. Immo non raro ex eo plebejus quispiam nobilis ante patricium: ut Claudii Marcelli, ut Decii, Flaminii, Luctatii, et quae aliae e plebe familiae plenae honorum.

bekleidet; und er hätte sagen sollen: allen und jeden Römern, die zu solchen Aemtern gelangten. Aber das ist es auch nicht, was er uns von diesen Bildern lehren will. Was er von diesen Bildern weiß, und was bis auf Ihn kein Mensch in der Welt gewußt noch vermuthet hat, betrifft das Materielle derselben; ist etwas, das in die Geschichte der Kunst näher einschlägt; und die Kunst ist es eigentlich, die so einem Antiquar am Herzen liegt! — O, das muß jeden Mann von Geschmack freuen! Da stehen wir mit offnem Munde, voller Erwartung!

„Es wurden diese Bilder," fährt Hr. Klotz fort, „imagines, und von den Dichtern oft ce-
„rae genannt. Man hat sie bisher allgemein für
„aus Wachs bossirte Bilder angesehen; und ich
„habe keinen Schriftsteller gefunden, welcher sich
„eine andre Vorstellung davon gemacht hätte.
„Gleichwohl glaube ich, daß man, nach einer ge-
„nauern Ueberlegung der Umstände, sie für nichts
„anders, als für Werke der enkaustischen Malerey
„halten könne. Hier sind die Gründe meiner Muth-
„maßung."

Ein Wort, ehe wir uns durch diese Gründe überzeugen lassen. Es ist falsch, daß man diese Bilder bisher allgemein für aus Wachs bossirte Bilder angesehen habe; für wächserne Bilder wohl, aber nicht für aus Wachs bossirte. Herr Klotz hat keinen Schriftsteller gefunden, der sich eine andre Vorstellung davon gemacht hätte; aber ich wohl. Beydes wird sich weisen. Nun zu den Gründen!

„Erstlich, wie kann man glauben, daß die „Römer gerade unter allen Materien, woraus sich „Bilder verfertigen lassen, diejenige erwählt haben „sollten, welche der Vergänglichkeit am meisten „unterworfen ist? Es war ihnen daran gelegen, „daß die Bilder ihrer Vorfahren erhalten würden, „und viele Jahre hinter einander ihre Vorsäle zier„ten. Würden sie nicht lieber Marmor oder Erz „genommen haben, als das zerbrechliche und wei„che Wachs, wenn sie nicht eine andre Art Bilder „gekannt hätten, die, bey der Dauerhaftigkeit und „Feste des Marmors und Erzes, gleichwohl die „wegen gewisser Umstände nöthige Leichtigkeit der „bossirten Bilder besaßen."

Man verschießt die stumpfesten Pfeile zuerst. — Wachs besteht allerdings aus trennbaren Theilen, und ist daher in seinen Formen vergänglicher, als Marmor und Erz. Bildet sich aber Herr Klotz dessenungeachtet die Vergänglichkeit des Wachses nicht weit größer ein, als sie wirklich ist? Und wie? wenn es den Römern bey ihren Ahnenbilder, außer der so lang als möglichen Dauer, noch um eine andre Eigenschaft zu thun gewesen wäre, außer der diese Dauer von keinem Werthe ist, und die sich vorzüglich an dem Wachse, weit weniger an dem Erze, und an dem Marmor ganz und gar nicht findet? Diese Eigenschaft wird Herr Klotz glauben, sey die Leichtigkeit. Nichts weniger. Doch, ich muß ihn seinen zweyten Grund erst vortragen lassen, ehe ich mich umständlicher über das alles erklären kann.

„Zweytens; die alten Schriftsteller melden

„uns, daß diese Bilder nicht allein sehr lange „sich erhalten haben. (Cic. in Pison. c. 1. Ovid, „Amor I. 8. Juvenal. Sat. VIII. 18. Seneca, „ep. 14. Non facit nobilem atrium plenum „fumosis imaginibus;) sondern auch bey Be„gräbnissen der Verwandten, öffentlich sind vorgetra„gen worden. (Meursius de Funere, c. 19.) „Wie kann man dieses von bossirten Bildern be„haupten, die der Regen, der Wind und die Son„nenhitze gar bald würde haben zernichten müssen? „Hingegen die enkaustische Malerey widerstand allen „Widerwärtigkeiten der Zeit, der Luft und des „Ungewitters, und konnte weder von der Sonne, „noch von dem Meersalze, beschädigt werden. (Plin. „XXXV. 4. quae pictura in navibus nec sole, „nec sale ventisque corrumpitur.) Man be„richtet uns auch von den neuern Werken dieser „Malerey, daß die Farben sehr sicher und dauer„haft sind; daß sie sich sogar waschen lassen, und „noch folgende Eigenschaft haben. Nämlich, man hat „diese Gemälde an Oertern, wo üble Ausdünstun„gen sind, oder auch vom Rauch der Kamine an„laufen lassen. Wenn man sie aber wieder in den „Thau gesetzt, so sind sie so rein und glänzend wor„den, als ob sie aus der Hand des Malers kämen. „Dergleichen Bilder waren also jene mit Rauch be„deckte (fumosae imagines) und bey den Begräb„nissen gebrauchte Bilder. Ich sollte glauben, der „einzige Umstand vom öffentlichen Herumtragen der„selben, hätte auch jede Vermuthung, daß es bossir„te Bilder gewesen wären, verhindern sollen."

Dieser zweyte Grund sagt nicht viel mehr,

als der erste. Sie gründen sich beyde auf der Dauer und Leichtigkeit, welche die Ahnenbilder gehabt, und haben müssen; zwey Eigenschaften, die sich nicht an in Wachs bossirten Bildern, wohl aber an enkaustischen Gemälden finden können. So meynt Herr Klotz. Aber, wie ich schon gesagt habe, die Dauer war weder das Einzige noch das Erste, was die Römer an ihren Ahnenbildern verlangten. Sie verlangten etwas, was die enkaustischen Gemälde eben so wenig gewähren konnten, als die Bilder in Marmor und Erz. An dieses hat Herr Klotz gar nicht gedacht, und scheint auch nicht den geringsten Begriff zu haben, wie und wodurch es zu erlangen war. Man soll es bald hören. Beyläufig nur noch ein Wort von den Beweisstellen des Herrn Klotz. „Die alten „Schriftsteller," sagt er, „melden uns, daß diese Bil„der sich sehr lange erhalten haben." Welche Schriftsteller? Wo? — Zwey davon, Cicero und Seneka, nennen diese Bilder fumosas imagines; und die andern zwey, Ovid und Juvenal, veteres ceras. Als ob nicht auch in Wachs bossirte Bilder so lange dauern könnten, bis sie räuchricht würden! Das heißt, sich auch die Weichheit und Vergänglichkeit des Wachses gar zu groß vorstellen, wenn man glaubt, daß keine bossirte Figuren desselben so lange dauern konnten, daß sie das Beywort veteres verdienten. Woher weiß Herr Klotz, ob die Alten nicht die Kunst verstanden haben, dem Wachse durch gewisse Zusätze eine größere Festigkeit zu geben? Und sie haben sie allerdings verstanden. Bedienten sie sich nicht des Wachses, die Gefäße, in welchen sie Flüßigkeiten aufhoben, besonders ihre Oelgefäße, damit zu verwah-

ren?*) Bedienten sie sich nicht des Wachses, ihre Gemälde damit zu überziehen, um sie vor dem Nachtheile, den sie durch Luft und Wetter leiden könnten, zu schützen?**) Hätten sie also nicht ihre in Wachs bossirte Bilder auch so zurichten können, daß die Wirkung der Feuchtigkeit und der Hitze auf sie eben nicht besonders gewesen wäre? Sie wurden ja noch dazu in besondern Schränken verwahrt, die nur bey Feyerlichkeiten eröffnet wurden; und unter freyem Himmel kamen sie ja nur bey großen Leichenbestattungen. Freylich drang der Rauch, welcher in den atriis war, wo die Alten ihren Herd hatten, durch diese Schränke, und legte sich so stark und fest an, daß er nicht wohl davon abzubringen war; weil die Dichter sie sonst schwerlich fumosas imagines würden genannt haben. Er blieb darauf, und entstellte die Bilder. Und dennoch, was schließt Herr Klotz aus diesem Rauche? Nach einer ganz sonderbaren Logik, dünkt mich, gerade das Gegentheil von dem, was er daraus hätte schließen sollen. Weil er gelesen, daß die Werke der neuern Enkaustik, wenn sie vom Rauch angelaufen, sehr leicht wieder zu reinigen sind; daß sie also mit leichter Mühe immer glänzend können erhalten werden: so müssen ihm die Ahnenbilder der Alten, die sehr oft das Beywort der berauchten führen, auch dergleichen Werke gewesen seyn. Ich, gewiß, hätte nimmermehr so scharfsinnig geschlossen. Vielmehr, eben weil diese Bilder gewöhnlicher Weise berauchte Bilder heißen, so hätte ich geschlossen, daß sie von

---

*) Columella. L. XII. c. 50.

**) Plin. II. N. XXXIII. 7.

dem Rauche schwerlich, oder gar nicht, zu reinigen gewesen, daß sie also keine Werke der Enkaustik gewesen, von denen uns noch jetzt die Erfahrung überzeugen kann, daß ihnen der Rauch nicht schadet. Oder vielmehr, ich hätte Rauch Rauch seyn lassen, und gar nichts daraus geschlossen. — Herr Klotz sah aus diesem Rauche eine schöne Flamme hervorbrechen: er ruft, seht doch! seht doch! Aber ehe wir noch hinsehen können, hat der Rauch die schöne Flamme schon wieder erstickt. Geduld! der hellste Glanz steht uns ohne Zweifel noch bevor. Denn Herr Klotz fährt fort:

„Drittens: ich habe alle Stellen der Alten, „welche von diesen Bildern handeln, nachgeschlagen „und geprüft. Keine einzige giebt auch nur eine „dunkle Nachricht von boßirten Bildern." —

Erlauben Sie, mein Herr Geheimerath, Ihnen in die Rede zu fallen. Ich will es fürs erste auf Ihr Wort glauben, daß sie alle Stellen nachgeschlagen und alle geprüft haben. Aber warum wollten Sie durchaus boßirte Bilder darin finden? Kennt denn ein Mann, wie Sie, keine andre Art von Wachsarbeit, als das Boßiren? — Aber nur weiter!

„Denn das Wort cerae brauchen die alten „Skribenten auch von den Werken der Wachsma„lerey. (Z. B. Statius, Silvar. l. III. te si„milem doctae referet mihi linea cerae. Und: „Tot scripto viventes limine ceras Fixisti. „Vid. Jul. Caes. Bulengerus de Pictu„ra, Plastice etc. l. I. c. 6.)"

Mit Erlaubniß, mein Herr Geheimerath! — Diese beyden Stellen des Statius haben Sie wohl schwerlich selbst nachgeschlagen, sondern blos aus dem Bulenger abgeschrieben. Denn warum würden Sie sie nicht sonst ein wenig genauer angeführt haben, als sie Bulenger anführt? Sie stehen beyde im dritten Buche der Wälder des Statius; aber dieses Buch enthält mehr als Ein Gedicht. Sie würden uns eine kleine Mühe erspart haben, wenn Sie uns sie näher, als es Bulenger gethan, nachgewiesen hätten. Die erste derselben steht in dem dritten Gedichte, v. 201.; und die zweyte in dem ersten, v. 95. Vielleicht wäre gegen beyde noch etwas zu erinnern. Aber es sey. Cerae mögen da immerhin Werke der enkaustischen Malerey bedeuten. Müssen sie es darum überall bedeuten? Können sie nicht anderwärts auch plastische Werke bedeuten? — Fahren Sie nur fort!

„Keine hingegen bedient sich eines Worts,
„wodurch in der lateinischen Sprache Figuren,
„Brustbilder, oder kleine Statuen, angedeutet wer-
„den."

Keine? — Sie brauchen das Wort imago Aber Herr Klotz wird doch nicht läugnen wollen, daß imago auch sowohl von ganz runden als halb runden Kunstwerken gebraucht wird? Und zwar brauchen sie imago, weil dieses Wort mehr die Aehnlichkeit, als die Materie, woraus diese Aehnlichkeit gemacht ist, andeutet.

Doch brauchen sie auch andere, z. B. fox-

mas. Cicero nennt die Ahnenbilder clarissimorum virorum formas. Sollte dieses formae hier nicht etwas mehr anzeigen, als blose Gemälde? Ich erinnere mich keiner Stelle, wo es von Gemälden gebraucht würde; und wenn es oft so viel als Risse, Muster, architektonische Zeichnungen bedeutet; so ist es nur deswegen, weil dergleichen Zeichnungen die Sache von allen Seiten vorstellen, und nicht blos von Einer, wie Gemälde.

Aber keine dieser Stellen bedient sich auch eines Worts, wodurch ein Gemälde, oder eine Nachbildung durch Linien und Farben auf einer Fläche, ausgedrückt würde, wie tabula oder pictura.

Haben denn der Herr Geheimerath auch die Griechen nachgesehen, welche von der römischen Geschichte geschrieben, und gelegentlich dieser Ahnenbilder gedenken? Haben der Herr Geheimerath auch geprüft, was diese für ein Wort brauchen? — Ich erwarte keine Antwort — verfolgen Sie Ihre Rede!

„Die Schriftsteller lassen sich in gar keine „Erklärung ein, weil sie die Sache als bekannt „voraussetzen konnten. Der einzige Plinius" ——

Und noch Einer, den der Herr Geheimerath gewiß kennen, aber mit Fleiß vergessen. Doch, ich unterbreche Sie zu oft. —

„Der einzige Plinius, dem wir so viele „Nachrichten von Dingen schuldig sind, die uns „sonst ganz unbekannt seyn würden, redet weit-

„ läuftiger von ihnen; und seine Nachricht ist so
„ beschaffen, daß ich mich nicht genug über die
„ Sorglosigkeit der Ausleger verwundern kann, die
„ diese Stelle nicht ganz übersehen haben. Seine
„ Worte sind: (Hist. Nat. XXXV. 2.) Apud
„ majores in atriis erant imagines, quae spec-
„ tarentur, non signa exterorum artificum,
„ nec aera, aut marmora. Expressi cera vul-
„ tus singulis disponebantur armariis, ut es-
„ sent imagines, quae comitarentur gentilitia
„ funera; semperque defuncto aliquo totus
„ aderat familiae ejus, qui unquam fuerat,
„ populus. Stemmata vero lincis discurre-
„ bant ad imagines pictas. Wir wollen diese
„ Stelle genauer betrachten. Erstlich, expressi
„ cera vultus: man hat sich also kein Bild des
„ ganzen Körpers vorzustellen, sondern ein bloses
„ Porträt. Ein Umstand, der für denjenigen vor-
„ theilhafter ist, der Gemälde darunter versteht, als
„ wer sich die Bilder als Figuren vorstellt.“

Ich wüßte nicht, wie oder warum? Wenn man sich unter den Worten: expressi cera vultus, kein Bild des ganzen Körpers vorstellen kann, müssen sie darum ein bloses Porträt bedeuten? K. einziger Ausleger, so viel ich weiß, hat sich dabey auch einen ganzen Körper gedacht, sondern alle haben sich ein Brustbild vorgestellt. Meynt aber Herr Klotz, daß vultus auch nicht einmal ein körperliches, von allen Seiten bearbeitetes Brustbild bedeuten könne? Ich glaube es auch. Aber auch dann noch folgt es nicht, daß die Nachahmung dieses Antlitzes nichts anders, als ein Gemälde, könne

gewesen seyn. Konnte es nicht gleichsam ein Mittel zwischen beyden geben? — Aber, wir wollen ihn aushören.

„Ferner bemerke man, daß diese Bilder oft „mit Aufschriften versehen waren. Die Römer „schrieben nicht blos die Namen, sondern auch die „Titel, die Ehrenstellen, dazu. (Val. Max. „V. 8. Effigies majorum cum titulis suis id„circo in prima aedium parte poni solere, „ut eorum virtutes posteri non solum lege„rent, sed etiam imitarentur. Add. Seneca, „de Benef. L. III., c. 28. Liv. X., 7.) und „gaben auch wohl noch andere Nachrichten. (v. „Val. Max. II., 9. Tibull. L. IV., el. 1. „v. 30.) Wie kann dieses bey wächsernen Figuren „geschehen seyn? Hingegen konnte alles dieses den „gemalten Bildern beygesetzt werden."

Freylich; aber doch sollte ich meynen, eben sowohl auch den wächsernen Bildern. Denn warum hätten sie nicht ein kleines Postament haben können, auf welchem jene Nachrichten geschrieben waren? Ist es bey großen Statuen denn anders? Wenn des Herrn Geheimenraths Art zu schließen gelten sollte, so würde man eine jede Statue, die irgend eine weitläuftige Unterschrift gehabt, in ein Gemälde verwandeln müssen. Ich kann mir nichts armseligers denken; es wäre denn, was nun folgt.

„Endlich, imagines pictas. Sagt denn „Plinius hier nicht mit den deutlichsten Worten, „daß diese Bilder gemalt, nicht bossirt gewesen „sind. Hiemit kommt eine Stelle des Juvenal „sehr genau überein: (Sat. VIII., 1.)

Stemmata quid faciunt? quid prodest,
Pontice, longo
Sanguine censeri, pictosque ostendere vultus
Majorum — — —

„Die Alterthumsforscher haben also des Plinius „Stelle entweder nicht recht angesehen, oder, weil „sie sich einmal die Idee von wächsernen Bildern „eingeprägt hatten, und die enkaustische Malerey „lange Zeit ein Geheimniß gewesen, sie nicht recht „verstehen können. Gleichwohl ist die Beschreibung „selbst sehr deutlich."

Kaum weiß ich, in welchem Tone ich mich hierüber ausdrücken soll. Unmöglich kann der Herr Geheimerath Klotz so unwissend seyn, als er hier erscheint, oder sich hier stellt? Freylich, wenn das Beywort pictas nichts anders hieße, noch heißen könnte, als was Herr Klotz darunter versteht; so müßte man über die Sorglosigkeit der Ausleger erstaunen, die es so übersehen können. Aber so erstaune ich über Herrn Klotz. — Heißt denn pingere blos malen? Heißt es denn nicht auch bemalen, illuminiren, mit Farben anstreichen? Hat denn Herr Klotz nie gehört, daß die Alten nicht allein an ungebildeten Stein und Marmor, daß sie auch an gebildete malten? daß sie ihre Statuen und Gipsbilder colorirten? Imagines, cerae pictae, brauchen also gar nicht Wachsgemälde zu seyn; sondern es können gar wohl plastische Gemälde aus Wachs, mit natürlichen Farben übermalt, gewesen seyn. Ist es möglich, daß Herr Klotz dieses nicht gewußt hat? Lieber möchte ich

hier an seiner bona fide zweifeln, als an seiner Gelehrsamkeit. Er hat es gewußt; aber er thut, als ob so etwas gar nicht in der Welt existirt habe, blos um seine unreifen Gedanken durchzusetzen. Er macht es ungefähr, wie er es im Folgenden mit einer Stelle des Polybius macht.

„Ich darf," schließt er, „unterdessen es nicht „verschweigen, daß eine weitläuftige Stelle des Po„lybius von diesen Bildern (L. VI. c. 17. p. „74.) meiner Meynung entgegen zu stehen scheint. „Sie ist zu lang, als daß ich sie abschreiben könnte. „Ich glaube aber doch, daß sie eine Meynung, die „durch Zeugnisse sowohl, als durch die Erfahrung „bestätigt wird, nicht widerlegen könne. Vielleicht „redet Polybius von einer ganz andern Gattung „von Bildern, welche weder mit denen, von wel„chen ich geredet habe, zu verwechseln sind, noch so „allgemein gebräuchlich gewesen sind, als jene."

Nachdem ich gezeigt habe, wie kläglich es mit den Zeugnissen und der Erfahrung aussieht, welche die Meynung des Herrn Klotz bestätigen sollen, so soll mich die Länge der Stelle des Polybius nicht abhalten, sie ganz anzuführen.

Polybius hatte in seinem sechsten Buche von den verschiedenen Regierungsformen, ihren Vorzügen, ihren natürlichen Verwickelungen der einen in der andern, gehandelt, und gezeigt, wie vortrefflich in der römischen Regierungsform alles zur Erreichung einer weit ausgebreiteten, allgemeinen Herrschaft abzwecke, indem nicht allein die Natur die Römer mit vorzüglicher Stärke des Leibes und Kühn-

heit des Gemüths begabt, sondern auch ihre Erziehung einzig dahin abziele, die Jugend in beyden zu bilden und zu befestigen. „Nur Eins,“ *) sagt er,

*) Ἐν δε ρηθεν ἱκανον ἐςαι σημειον της τϐ πολετευματος σπϐδης, ἡν ποιει περι το τοιϐτϐς ἀποτελειν ἀνδρας, ὡςε παν ὑπομενειν χαριν τϐ τυχειν ἐν τῃ πατριδι της ἐπ᾽ ἀρετῃ φημης. Ὁταν γαρ μεταλλαξῃ τις παρ᾽ ἀυτοις των ἐπιφανων ἀνδρων, συντελϐμενης της ἐκφορας, κομιζεται μετα τϐ λοιπϐ κοσμϐ προς τϐς καλϐμενϐς Ἐμβολϐς ἐις την ἀγοραν, ποτε μεν ἐςως ἐναργης, σπανιως δε κατακεκλιμενος. Περι δε παντος τϐ δημϐ σαντος, ἀναβας ἐπι τϐς Ἐμβολϐς, ἀν μεν ὑιος ἐν ἡλικιᾳ καταλειπηται, και τυχῃ παρων, ϐτος· ἐι δε μη, των αλλων ἐι τις ἀπο γενϐς ὁπαρχει, λεγει περι τϐ τετελευτηκοτος τας ἀρετας, και τας ἐπιτετευγμενας ἐν τω ζῃν πραξεις. Ἀι ὡν συμβαινει τϐς πολλϐς ἀναμιμνησκομενϐς, και λαμβανοντας ὑπο την ὀψιν τα γεγονοτα, μη μονον τϐς κεκοινωνηκοτας των ἐργων, ἀλλα και τϐς ἐκτος ἐπιτοσϐτον γινεσθαι συμπαθεις, ὡςε μη των κινδυνευοντων ἰδιον, ἀλλα κοινον τϐ δημϐ φαινεσθαι το συμπτωμα. Μετα δε ταυτα θαψαντες και ποιησαντες τα νομιζομενα. Τιθεασι την ἐικονα τϐ μεταλλαξαντος ἐις τον ἐπιφανεςατον τοπον της οἰκιας, ξυλινα ναϊδια περιτιθεντες· ἡ δε ἐικων ἐςι προσωπον ἐις ὁμοιοτητα διαφεροντως ἐξειρ-

„will ich anführen, um aus diesem Beyspiele ab-
„zunehmen, wie sehr die Römer darauf bedacht
sind,

γασμενον, και κατα την πλασιν και κατα την ὑπογραφην. Ταυτας δη τας εικονας ἐν τε ταις δημοτελεσι θυσιαις ἀνοιγοντες κοσμεσι φιλοτιμως· ἐπαν δε των οἰκειων μεταλλαξῃ τις ἐπιφανης, ἀγεσιν ἐις την ἐκφορην, περιτιθεντες ὡς ὁμοιοτατοις ἐιναι δοκωσι κατα τε τε μεγεθος, και την ἀλλην περικοπην. ὁυτοι δε προσαναλαμβανεσιν ἐσθητας, ἐαν μεν ὑπατος ἢ στρατηγος ἢ γεγονως, περιπορφυρες· ἐαν δε τιμητης, πορφυρας· ἐαν δε και τεθριαμβευκως, ἢ τι τοιετον κατειργασμενος, διαχρυσες. Αὐτοι μεν ἐν ἐφ' ἁρματων, ὁυτοι πορευονται, ῥαβδοι δε και πελεκεις και τ' ἀλλα τα ταις ἀρχαις ειωθοτα συμπαρακεισθαι προηγειται, κατα την ἀξιαν ἑκασῳ της γεγενημενης κατα τον βιον ἐν τῃ πολιτειᾳ προαγωγης. Ὁταν δ' ἐπι τες ἐμβολες ἐλθωσι, καθεζονται παντες ἑξης ἐπι διφρων ἐλεφαντινων, ὁυ καλλιον ἐκ ἐυμαρές ἰδειν θεαμα νεῳ φιλοδοξῳ και φιλαγαθῳ. Το γαρ τας των ἐπ' ἀρετῃ δεδοξασμενων ἀνδρων ἐικονας ἰδειν ὁμες πασας ὁιονει ζωσας και πεπνυμενας, τιν' ἐκ ἀν παρασησαι, τι δ' ἀν καλλιον θεαμα τετε φανειη; — POLYB. Hist. L. VI. c. 52. 53. (Vol. II. p. 566. ss. ed. Schweighaus.)

„ sind, daß man im männlichen Alter dazu ge-
„ wöhnt sey, alles gedultig zu ertragen, um nur in
„ seinem Vaterlande einen ruhmvollen Namen zu
„ erlangen. Denn so oft unter ihnen irgend ein
„ berühmter Mann diese Welt verlassen hat, wird
„ er bey seiner Leichenbestattung, ausser andern Eh-
„ renbezeigungen, auf den Rednerplatz, wie sie es
„ nennen, herausgetragen, zuweilen stehend, damit
„ ihn Jedermann sehen könne, seltner liegend. Hier
„ steht das ganze Volk versammelt umher, und sein
„ Sohn, wenn er einen schon herangewachsenen
„ Sohn nachgelassen hat, und dieser zugegen ist,
„ oder einer von seinen Blutsverwandten, besteigt
„ die Rednerbühne, und hält eine Lobrede auf den
„ Verstorbenen, worin er die von ihm in seinem
„ Leben verrichteten edlen Handlungen erwähnt. Und
„ so geschieht es, daß das ganze Volk sich an das
„ Geschehene lebhaft erinnert, sich es wieder vor
„ Augen stellt, und so innig davon gerührt wird,
„ daß die Trauer mehr öffentlich, als blos dem Ge-
„ schlechte des Verstorbenen eigen zu seyn scheint.
„ Hierauf bestatten sie die Leiche des Verstorbenen;
„ und hernach stellen sie sein Bildniß an dem schein-
„ barsten Orte des Hauses auf, und schließen es in
„ hölzerne Schreine ein. Dies Bildniß aber ist das
„ Antlitz des Verstorbenen mit ganz vorzüglicher
„ Aehnlichkeit gearbeitet, sowohl der Form, als der
„ Unterschrift nach. Dergleichen Bilder aber tragen
„ sie auch bey öffentlichen Opferfeyerlichkeiten umher,
„ und schmücken sie auf's Schönste. Wenn aber ir-
„ gend ein angesehenes Mitglied des Hauses stirbt,
„ so tragen sie das Bild mit zum Leichenbegängniß,
„ und bekleiden es so, wie es seiner Größe und

„ seinem Range gemäß ist. War es ein Feldherr „ oder ein Konsul, so legen sie ihm eine Prätexta „ an; war es ein Censor, so geben sie ihm ein „ Purpurgewand; hatte er einen Triumph gehalten, „ oder sonst etwas Ruhmvolles gethan, so giebt „ man ihm ein goldgewirktes Kleid. Und so fährt „ man es auf einem Wagen, und läßt die Fasces, „ Beile und andere dergleichen Ehrenzeichen voran- „ tragen, nach Verhältniß der Würde, die er bey „ seinen Lebzeiten bekleidete. Ist man nun auf den „ Rednerplatz gekommen, so setzt man sie alle nach „ der Reihe auf elfenbeinerne Sessel; und schöner „ kann für einen ehrliebenden und edelmüthigen „ Jüngling kein Anblick seyn. Denn die Bilder „ solcher Männer zu sehen, die durch Tugend be- „ rühmt worden sind; und sie wie lebend und be- „ seelt vor sich zu sehen, ist ohne Zweifel das edelste „ Schauspiel." —

Ja wohl ist diese Stelle dem Herrn Klotz so schnurgerade entgegen, daß er sie nur hätte an- führen dürfen, um sich mit seiner Muthmaßung lächerlich zu machen. Wie klug also, daß er sie nicht anführte, und es darauf ankommen ließ, wie viele von seinen Bewunderern sich die Mühe neh- men würden, sie nachzusehen.

Indeß hat er sich mit einem Vielleicht da- gegen bewaffnet: „ Vielleicht redet Polybius von „ einer ganz andern Gattung von Bildern." Aber dieses Vielleicht ist so gut wie Nichts; und es ist unwidersprechlich zu erweisen, daß Polybius von eben den Bildern redet, von welchen die angeführte Stelle des Plinius, und andere Stellen lateini-

nischer Skribenten handeln, von denen Herr Klotz nicht läugnet, noch läugnen wird, daß sie von eben den Bildern reden, von welchen Er redet. Die Uebereinstimmung ist klar.

1. Polybius sagt, daß diese Bilder ἐις ἐπιφανεςατον τοπον της οἰκιας, an den scheinbarsten Ort des Hauses, gestellt wurden. Plinius sagt: in atriis erant imagines, quae spectarentur.

2. Polybius sagt, daß diese Bilder an diesem scheinbaren Orte in einem hölzernen Häuschen eingeschlossen wurden: ξυλινα ναϊδια. Dieses Häuschen hieß bey den Römern armarium; und Plinius sagt: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis.

3. Polybius beschreibt ein solches Bild durch προσωπον. Also keine ganze Figur, auch nicht ein ganzer Kopf, sondern nur blos ein Antlitz. Plinius sagt: vultus.

4. Polybius sagt, daß die Schränke, worin diese Bilder gestanden, bey öffentlichen Feyerlichkeiten eröffnet, und diese sorgfältig geschmückt wurden: ἐν τε ταις δημοτελεσι θυσιαις ἀνοιγοντες κοσμεσι φιλοτιμως. Und Plinius: ut essent imagines, quae comitarentur gentilitia funera; semperque defuncto aliquo, totus aderat familiae ejus, qui unquam fuerat, populus.

5. Polybius sagt, daß diese Bilder bey Leichenbestattungen vorgetragen wurden; ἀγεσιν ἐις

την ἐκφορᾶν. Und eben das sagt auch Plinius in der zuletzt angeführten Stelle.

Wenn es nun aber hieraus gewiß ist, daß Polybius von eben den Ahnenbildern redet; so ist es eben so gewiß, daß die Stelle bey ihm die Muthmaßung des Herrn Klotz gänzlich vernichtet, und daß diese Bilder unmöglich bloße flache Gemälde können gewesen seyn.

Denn fürs erste sagt Polybius, daß man diesen Bildern bey öffentlichen Vortragungen den übrigen Körper beygefügt, und diesem die Kleider des Verstorbenen angelegt habe, um sie auch in Ansehung der Größe desto ähnlicher, und in Betracht des Uebrigen desto kenntlicher zu machen.

Zweytens sagt es Polybius ausdrücklich, *κατα την πλασιν και κατα την ὑπογραφην.* Es waren also plastische Bilder, und gemalte plastische Bilder.

Nur ein Paar andere Gründe will ich hier noch Herrn Klotz entgegen setzen, aus welchen es erhellet, daß diese Ahnenbilder mehr als bloße Gemälde gewesen sind:

1. Aus dem Worte cerae. Die Metapher wäre sehr stark, wenn sie nur Wachsgemälde gewesen wären. Natürlich folgt daraus, daß sie ganz und gar aus Wachs bestanden; so wie man sagt: cera und marmora. Auch wird cera und tabula einander entgegen gesetzt:

— — si taceas, et si tam muta recumbas,
Quam silet in cera vultus et in tabula.
Martial. XI, 103.

2. Aus der bestmöglichen Aehnlichkeit, die man dabey zur Absicht hatte. Erz und Marmor konnten diese nicht gewähren; und aus der Hand frey gemalte Porträte eben so wenig. Herr Klotz wird sagen: und bossirte Wachsbilder eben so wenig! Er hat Recht; aber warum kennt er von wächsernen Kunstwerken keine, als die bossirten?

3. Aus dem Vortragen selbst. Was für ein kindischer, armseliger Aufzug müßte es gewesen seyn, wenn es lauter Gemälde waren, die man nur von vorne sehen konnte?

Wenn sie aber nun keine Gemälde waren, diese Ahnenbilder; mußten sie darum nothwendig bossirte Bilder seyn? — Und nun komme ich auf die eigentliche Unwissenheit des Herrn Klotz.

Zusätze und Erörterungen des Herausgebers.

I.

Gerade hier, wo von der Widerlegung der irrigen zur Festsetzung der richtigen, oder doch wahrscheinlichern Meynung, von der eigentlichen Beschaffenheit der Ahnenbilder bey den alten Römern der Uebergang geschehen, wo Lessing's bisher nur ziemlich dunkel angedeutete Vorstellung davon entwickelt werden sollte, gerade hier bricht diese Abhandlung ab. Dieser erste, und wahrscheinlich größere Theil derselben enhält jedoch, außer vielem in anderm Betracht Lehrreichen, schon Winke genug, um mit Gewißheit den Aufschluß zu errathen. Ehe ich indeß diesen gebe, und eins und das andere im vorstehenden Aufsatze näher erörtere, will ich dem Leser das nicht vorenthalten, was mir von der Veranlassung und Entstehung dieser ganzen Abhandlung bekannt ist.

Vielleicht erinnert man sich des Artikels Ahnenbilder in Lessings Kollektaneen, und meines Zusatzes zu diesem Artikel. Dort schon ist seines Vorsatzes, über diese Materie eine besondere Abhandlung zu schreiben, erwähnt worden. Seitdem erst erfuhr ich die Existenz des obigen Bruchstücks unter seinen nachgelassenen Papieren, und folgende nähere Umstände der Veranlassung aus drey noch ungedruckten Briefen an seinen Freund und Verleger der Briefe antiquarischen Inhalts, Herrn Nicolai in Berlin.

In einem dieser Briefe (Hamburg, den 9ten Jun. 1768.) ist die Rede von der Einrückung der ersten antiquarischen Briefe in die neue Hamburger Zeitung und der Richtung derselben wider Klotz; und L. fährt fort: „Doch, das wird nur Kleinigkeit seyn; ich bin im Anschlage ihm noch eine ganz „andere Salve zu geben. Haben Sie seine Vorrede „zu den Abhandlungen des Caylus gelesen? Haben Sie gelesen, was er da für eine Entdeckung „von den imaginibus majorum bey den alten Römern will gemacht haben? Es ist unbeschreiblich, „welche Unwissenheit er bey dieser Entdeckung verräth. Ich habe mich hingesetzt, und seine Ungereimtheiten ein wenig zergliedert. Von ungefähr „betrifft es eine Sache, die ich mir schon vorlängst „auf's Reine gebracht hatte; und ich führe den „Streit auf einem mir ziemlich bekannten Boden. „Desto lustiger muß er werden. Aber denken Sie „ja nicht, daß das etwa eine Recension für ihre Bibliothek werden soll. Es muß eine eigene Schrift „werden: Ueber die Ahnenbilder der alten Römer. Sie kann vielleicht zehn oder zwölf „Bogen stark werden. — — Gedruckt muß sie werden, und zwar unverzüglich. Der Mann nimmt „das Maul gar zu voll, und möchte lieber ein Drakel in solchen Dingen vorstellen. Gleichwohl bin „ich gewiß, daß es nie einen unwissendern Teufel „gegeben, der sich des kritischen Dreyfußes bemächtigen wollen, u. s. f."

Und in einem zweyten Briefe von 5ten Jul. des nämlichen Jahres: „Auch die Abhandlung über „die Ahnenbilder will ich nun unter meinem Namen

„herausgeben, welches ich Anfangs nicht Willens „war. Klotz wird Feuer speien; aber mag er doch. „Er verdient nicht, daß man die geringste Scho„nung gegen ihn brauche.“

In einem dritten Briefe vom 29sten Nov. eben des Jahrs ist L. unschlüßig, ob er diese Abhandlung mit in den dritten Band seiner antiquarischen Briefe bringen wolle: „Oder, fährt er fort, wie wäre es, „wenn wir diese Abhandlung lieber besonders druck„ten? Doch nein; ich möchte lieber meine antiqua„rischen Schmierereyen hübsch beysammen in einer „Folge haben; ja, ich wäre nicht ungeneigt, auch „von Italien aus*) eine fernere Fortsetzung der Brie„fe zu machen, wenn ich erst wüßte, daß unsre lie„ben Landesleute so etwas lesen wollten. — Klotz „hat sich früh dazu gehalten, die Briefe auch in „seiner Bibliothek zu recensiren. Er schwatzt wieder „eine Menge dummes Zeug, das ich aber schon wer„de müssen fallen lassen, weil ich sonst in Ewigkeit „nicht mit ihm fertig würde. Wegen des Manu„scripts von Christ, das er soll gebraucht haben, „möchte ich gern nähere Nachricht haben. Ein Umstand, „wo Klotz etwas für seine eigene Bemerkung aus„giebt, wovon ich jetzt aus Ernesti's Archäologie „sehe, das sie Christ längst gemacht hat, läßt „mich vermuthen, daß sein Plagium wahr ist.“

Und allerdings war diese Vermuthung mehr

---

*) Wohin L. damals schon von Hamburg aus zu reisen vorhatte, ehe er den Ruf nach Wolfenbüttel erhielt. E.

als zu gegründet. Die archäologischen Hefte, welche der selige Christ ehedem seinen Zuhörern mitgetheilt hatte, gingen in mehrern Abschriften umher, und eine derselbe hatte auch Klotz in Händen. Er machte sich manche darin enthaltene artistische Bemerkungen eine Zeitlang im Stillen und unentdeckt zu Nutze, und trug sie in seinen Schriften als die seinigen vor. Aber nicht lange, so ward die Krähe im erborgten Schmuck entdeckt, und gerupft. Lessing war schon durch einige Freunde auf diesen Verdacht geleitet worden; die Stelle in Ernesti's Archäologie *) bestätigte ihn darin noch mehr; und nicht lange hernach erhielt er eine vollständige Abschrift jener Hefte, die ich ums Jahr 1770 selbst von ihm mitgetheilt erhielt, und wovon ich noch eine Kopie in Händen habe. Hier fand sichs, daß Klotz der fremden Federn nicht wenig geraubt, und sogar, daß er aus seiner fehlerhaften Abschrift unrichtige Citaten, falsch geschriebene Kunstwörter, und dergl. mit treuherziger Unkunde in seine Schriften herüber genom-

*) S. 92. der ältern Ausgabe: E cera ficta esse non modo proplasmata — — sed etiam imagines, Romanus mos in atriis collocandarum cerearum imaginum et in funerum pompis gestandarum, satis docet. Eas protomas fuisse (bustes) res ipsa docet. Locus classicus est apud Polybium L. 6. c. 58, et alius apud Plin. 35. 2. quo et pertinere videtur locus Juvenalis Sat. 8, in principio. Christius noster gutabat fuisse picturas inustas cera; inde ceras dici; sed id non sinunt auctoritates commemoratae.

men hatte. *) Jetzt kennt man Christ's, immer noch schätzbare, Arbeit aus dem von dem sel. Prof. Zeune besorgten, und mit dessen Anmerkungen begleiteten, Abdrucke. **)

An mehr als Einem Orte äußert Christ in diesem Buche ***) seine Meynung über die römischen Ahnenbilder; am bestimmtesten aber in folgender Stelle, S. 302, wo von der Wachsmalerey die Rede ist: „Und diese Art brauchten sie vor„nämlich zu den Bildnissen vornehmer Personen; „und die Vorsäle der Römer waren alle mit dergleichen Bildern (ceris imaginibus cereis) ausge„schmückt. Ich weiß gar wohl, daß die Gelehrten „bisher diese Bildnisse, vultus e cera expressos, „für bossirte Bilder, und nicht für gemalte ange„sehen haben; sie haben sich aber hierin außer allem „Zweifel geirrt." Und S. 303. „Die Meynung „von den bossirten Bildern in atriis Romanorum „kann auf keine Weise bestehen. Die Römer ach„teten diese schlechte Art der Bildnisse nie, und sie „verdienten es auch nicht. Die in Wachs gedruck„ten Bilder sind von keiner Dauer, lassen sich auch „nicht etliche hundert Jahre aufbehalten, und bey

---

*) Vergl. allg. deutsche Bibliothek, Anhang zu B. I. — XII. 710.

**) J. F. Christ's Abhandlungen über die Literatur und Kunstwerke vornämlich des Alterthums, durchgesehen und mit Anmerkungen begleitet von Johann Carl Zeune; Leipzig 1776. gr. 8.

***) S. 36., 39, 187, 302.

„Begräbnissen, und sonst im Sonnenschein, Wind „und Regen herumtragen. Sie hätten also nicht „können verdienen, veteres cerae, picturae ce- „reae, und dergleichen, zu heißen, wie sie von Sta- „tius und andern genannt werden. Am deutlich- „sten aber erhellt dieses aus dem Plinius (L. „XXXV. c. 2.) Er nennt sie zwar auch expres- „sos vultus cera; allein das hat keine andere Be- „deutung, als wenn er sie genennet hätte, colori- „bus expressos; und denn schickt sich dies Wort „desto mehr dazu, weil diese Farben nicht mit dem „Pinsel, sondern mit dem Daumen pflegten gedruckt „und ausgestrichen zu werden, wie noch jetzt in der „Pastelmalerey die trocknen Farben, vermittelst der „Finger, in einander vertrieben, und ausgestri- „chen werden."

Weil also dies damals noch nicht gedruckt war, weil Klotz es in Christ's geschriebenen Heften vor sich fand, und wenig andern bekannt glaubte, so hielt er sich gedeckt und berechtigt genug, um dreist zu behaupten: man habe diese Ahnenbilder bisher allgemein für aus Wachs bossirte Bilder angesehen; und er habe keinen Schriftsteller gefunden, der sich eine andere Vorstellung davon gemacht hätte.

Wie aber, wenn Christ vollends schon diese seine Meynung öffentlich geäußert hätte, lange vorher öffentlich geäußert hätte, ehe Klotz mit derselben, als einer noch nie gesagten, hervortrat? — Wo dies zuerst geschehen sey, weiß ich zwar nicht gleich nachzuweisen; aber daß es geschehen sey, muß ich aus folgenden Worten schließen, die in Christ's

bekannter Abhandlung super gemmis vorkommen :*) Fit enim earum (artium) opus omnium sive pingendo, sive fingendo; alterum graphices lineis et coloribus in tabula, alterum extantibus signorum membris, non in plano, argilla tractanda. Itaque recte ille (Aelianus) bifariam distinxit, *και τοις γραφικοις, και τοις πλαστικοις*. Prorsus, ut fuisse olim duplicis ingenii imagines in atriis Romanorum, contra sententiam plurimorum, alio sermone edito ostendi his simillimis eorum Polybii verbis: *και κατα την πλασιν, και κατα την ὑπογραφην*. **)

Uebrigens sieht man aus der vorhin angeführten Stelle, daß nicht nur die Meynung selbst, sondern auch selbst die vornehmsten Gründe, womit sie Klotz zu unterstützen suchte, fremdes und erborgtes Eigenthum waren.

II.

Ueber das Jus imaginum bey den ältern Römern drückt sich Klotz freylich viel zu unbe-

---

*) Diese Abhandlung steht in dem Museum Richterianum, als Einleitung zu der Gemmensammlung, und ist auch in den von dem sel. Platner herausgegebenen Commentariis Lipsiens. Literar. abgedruckt. In diesen letztern findet sich obige Stelle, S. 186.

**) Ich brauche wohl nicht zu bemerken, daß Christ diese Worte des Polybius hier sehr unrichtig gedeutet und angewandt hat. Unter der ὑπογραφη

stimmt aus. Aber auch Lessings Bemerkungen darüber scheinen einiger Erinnerungen und näherer Bestimmungen zu bedürfen.

Wenn man die klassischen Stellen mit einander vergleicht, welche dieses Rechts erwähnen, und die Sigonius *) ziemlich vollständig zusammengestellt hat; so scheint sich daraus allerdings zu ergeben, daß sich dieses Recht blos auf die in den Vorsälen aufgestellten Ahnenbilder, und deren öffentliche Vortragung bey Leichenfeyerlichkeiten beziehe. Imago war für ein Bild dieser Art der gewöhnliche und solenne Ausdruck; und man darf hier an keine andere Art von Bildnissen oder Bildsäulen denken, die allemal signa oder statuae heißen, und dergleichen man sich allerdings wohl zum Privatgebrauch konnte verfertigen lassen, **) deren öffentliche Errichtung aber doch nicht anders, als auf ein vom Senat geneh-

---

wird hier die vermuthlich am Fußgestelle der Ahnenbilder befindliche Angabe der Geschlechtsfolge und Verdienste (stemma) verstanden, deren mehrmals Erwähnung geschieht.

*) De antiquo Jure populi romani, L. II. c. 20.

**) Frigelius, de statuis Illustr. Romanor. p. 84. Si vero privatim, hoc est, domi suae, et inter privatas possessiones, statuas ponere vellent privati, id propria et nulla interveniente aliena auctoritate facere poterant. Er führt mehrere Beyspiele dieser Art aus alten Schriftstellern an.

migtes Gesuch frey stand; *) nicht aber jedem schon durch Bekleidung der höhern obrigkeitlichen Würden als Vorrecht zukam.

Jene Ahnenbilder hatten indeß mehr eine öffentliche, als Privatbestimmung. Denn, wenn sie gleich in den Vorsälen der Privathäuser aufbewahrt wurden; so verschloß man sie doch in Behältnisse oder Schränke (armaria,) die, wie sich aus mehrern Stellen zeigen läßt, nicht anders als bey feyerlichen Gelegenheiten, besonders kurz vor der Leichenbestattung, eröffnet wurden. Und bey dieser trug man dann, wie bekannt, jene Bilder öffentlich zur Schau. Wenn also gleich das Verbot, ein Bild von dieser Bestimmung, ohne Vorrecht des Adels, dessen Zeichen es war, nicht zu haben, nicht so weit auszudehnen ist, daß dadurch alle Freyheit, sein Bildniß zum Privatgebrauch malen, es aus Wachs, oder irgend einer andern Materie verfertigen zu lassen, untersagt war; so scheint dadurch doch die Aufstellung des Bildes im Vorsaal, vollends aber dessen öffentliche Vortragung, untersagt und ausschließend nur denen, welche dazu ein eigenes Recht erhalten hatten, vorbehalten gewesen zu seyn. **)

---

*) S. Figrelii de statuis Illustrium Romanorum Liber, c. IX. ss. p. 67.

**) Claude Guichard, der in seinem ziemlich selten gewordenen Buche: Funerailles et diverses manières d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres Nations (Lyon, 1581. 4.) auch diese Materie sehr gut aus einander setzt, sagt über jenen Umstand ganz richtig: Par ainsi

Denn bey den ältern Römern waren diese imagines und stemmata offenbar das, was bey uns die Wapen und Stammbäume sind; und jenes Wort wird daher auch sehr oft so gebraucht, daß es mehr nur Abzeichen des Adels, als die Bilder selbst, bedeutet. Die Bestimmung dieser letztern war also von dem Zweck der öffentlich errichteten Statuen verschieden. Diese waren Zeugnisse eingenthümlicher Verdienste; jene hingegen waren Beweise einer edlen Abkunft, und das Bild dessen, dem dies Recht bewilligt war, zeugte in so fern auch von den Verdiensten, wodurch er sich und seinen Nachkommen dasselbe erworben hatte, und wozu ihm die Bekleidung einer kuruliſchen Würde verhalf.

Daß diese Bilder solch eine öffentliche Bestimmung hatten, sieht man unter andern auch aus der oben angeführten klassischen Stelle des Cicero, *) worin das jus imaginis durch den Beysatz ad memoriam posteritatemque prodendae charakterisirt wird. Dies letztere Wort braucht Cicero auch anderswo, **) wenn er von denen redet, die ihrer bekleideten obrigkeitlichen Würden wegen in den Senat erwählt wurden: delectat imago ipsa ad posteritatis memoriam prodita.

---

nous pouvons colliger, que c'estoit quelque chose davantage, avoir droit de se prevaloir et servir des images, qu'avoir des images simplement. p. 66.

*) In Verr. Or. V. c. 14.

**) Or. pro C. Rabirio Postumo, c. 7.

Aus allem, was Sigonius über das Recht der Ahnenbilder sagt, sieht man doch auch, daß er den Begriff davon mit eben den Bestimmungen gefaßt hatte, welche nach Lessing's Meynung erst von den nachherigen Antiquaren herrühren. Er sagt z. B. Qui majorum suorum habuerunt imagines, ii nobiles; qui suas tantum, ii novi; qui nec majorum nec suas, illi demum ignobiles appellati sunt. Auch beym Lipsius und Gutherius sieht man aus dem ganzen Zusammenhange deutlich genug, daß sie keine öffentliche errichtete Bildsäulen, sondern blos diese in den Vorsälen aufbewahrten Ahnenbilder bey allem dem im Sinne hatten, was sie über das jus imaginum bemerken.

Mit dem Uebrigen, was L. gegen Klotz in Ansehung des erst durch dieses Recht entstehenden und anhebenden Adels, und in Ansehung der Theilnahme der geringern Volksklasse an demselben, durch Theilnahme an den höhern obrigkeitlichen Aemtern erinnert, hat es mehr seine Richtigkeit. Wenn beym Livius *) von den Bewerbungen der Plebejer um die konsularische Würde die Rede ist, so brauchen die Tribunen des Volks unter andern Vorstellungen auch diese: 'ex illa die in plebem ventura omnia, quibus patricii excellant, imperium atque honorem, gloriam belli, genus, nobilitatem, magna ipsis fruenda, majora liberis reliquenda.

Die

*) L. VI. c. 37.

Die falsche Vorstellung, welche sich Klotz von diesem Rechte der Ahnenbilder machte, daß derjenige, der es erhielt, auch zur Aufstellung der Bilder seiner Vorfahren, die dies Recht und den einzig gültigen Anspruch darauf noch nicht gehabt hatten, berechtigt gewesen wären, trug er auch in sein nachfolgendes Räsonnement über. Er meynt, es sey den Römern daran gelegen gewesen, daß die Bilder ihrer Vorfahren erhalten würden, und deswegen hätten sie dazu wohl nicht gerade die vergänglichste Materie wählen können. Als ob von ihrer Wahl bey den Bildern ihrer Vorfahren, die bey deren Lebzeit verfertigt wurden, schon die Frage hätte seyn können! Selbst der Singular in Cicero's Ausdruck, jus imaginis, deutet schon dahin, daß nur von seinem Bilde, und von jedem, das in der Ahnenreihe den Anfang machte, die Rede war.

Uebrigens sind die Gründe, mit welchen die Meynung, daß die römischen Ahnenbilder enkaustische Gemälde gewesen wären, als unstatthaft bestritten werden kann, von Lessing selbst mit so vielem Scharfsinn angegeben worden, daß sie keiner weitern Unterstützung bedürfen. Nur den einzigen, schon in meinen Zusätzen zu dem Artikel, Ahnenbilder in den Kollektaneen bemerkten, Umstand will ich hier noch anführen: daß man sich nämlich bey flachen Gemälden nicht wohl die vom Polybius erwähnte Hinzufügung des Rumpfs, und dessen Bekleidung, denken könne; und daß schon dieser, von mehrern Schriftstellern erwähnte, Gebrauch ins Runde gearbeitete Köpfe oder Brustbilder voraussetze, wenn man sich jene Aufschmü-

ckung nicht als äusserst widersinnig denken will. Eben das gilt von der mehrmals erwähnten Bekränzung dieser Bilder. Und wenn in der bekannten Stelle Juvenals, zu Anfange der achten Satire:

Stemmata quid faciunt? quid prodest, Pontice, longo
Sanguine censeri, pictosque ostendere vultus
Majorum, et stantes in curribus Aemilianos,
Et Curios jam dimidios, humeroque minorem
Corvinum, et Galbam auriculis nasoque carentem?

die drey letztern Verse, wie es am natürlichsten scheint, noch auf die Ahnenbilder, nicht auf anderweitige Statuen, zu deuten sind; so ergiebt sich schon aus der hier erwähnten Art ihrer Verstümmelung, daß es keine Gemälde seyn konnten. Zu verwundern ist es indeß, daß Klotz nicht auch die Auslegung des alten Scholiasten über den Juvenal in seinen Vortheil gezogen hat, der bey den Worten, nasoque carentem, die Note macht: Vetustate picturae ita effectum; aut quia breviorem nasum habuit.

III.

Wofür aber hielt nun Lessing diese Bilder? Nicht, wie man aus dem Fragmente seiner Untersuchung sieht, für Wachsgemälde; auch nicht für bossirte Wachsbilder; und wofür denn? — Möchte er diese Frage noch selbst beantwortet haben! —

Wenn ich mir aber gleich nicht getrauen darf, sie ganz in seinem Geiste, mit seinem Scharfsinne, mit seiner Bestimmtheit, seiner Ueberzeugungsgabe, zu beantworten; so hoffe ich doch des Ziels, worauf seine Meynung hinausging, desto weniger zu verfehlen, da ich in seiner Bestreitung der Klotzischen Meynung schon deutliche Winke zu finden glaube, welche auf die seinige hindeuten, und zugleich auch Gründe genug, diese für die bessere und wenigstens wahrscheinlichste, anzunehmen.

„Wie?" fragt Lessing, „wenn es den Römern „bey ihren Ahnenbildern, ausser der so lange als „möglichen Dauer, noch um eine andere Eigen„schaft zu thun gewesen wäre, ausser der diese „Dauer von keinem Werth ist, und die sich vor„züglich an dem Wachse, weit weniger an dem „Erze, und an dem Marmor ganz und gar nicht „findet? Diese Eigenschaft, wird Herr Klotz glau„ben, sey die Leichtigkeit. Nichts weniger." — Und in der Folge! „Die Römer verlangten etwas, „was die enkaustischen Gemälde eben so wenig ge„währen konnten, als die Bilder in Marmor und „Erz. An dieses hat Herr Klotz gar nicht ge„dacht, und scheint auch nicht den geringsten Be„griff zu haben, wie und wodurch es zu erlangen „war."

Diese Eigenschaft nun, welche Klotz so ganz aus der Acht ließ, die aber Lessing, wie sich aus allem ergiebt, im Sinne hatte, und die auch die Römer selbst bey der Verfertigung ihrer Ahnenbilder, bey ihrer Aufbewahrung derselben, und bey dem Gebrauch, den sie von ihnen machten, vorzüg-

lich zur Absicht hatten, war ohne Zweifel — die möglichste Aehnlichkeit dieser Bilder.

Auf welchem Wege aber ließ sich diese Eigenschaft am kürzesten und sichersten erreichen? — Unstreitig wohl durch das unmittelbare Abformen des Antlitzes, und durch den Wachsguß in die Form; dann aber auch noch durch das Bemalen des so abgeformten Antlitzes. Und hier haben wir im eigentlichsten Verstande die expressi cera vultus des Plinius; das προσωπον ἐις ὁμοιοτητα διαφεροντως ἐξειργασμενον des Polybius; die picti vultus des Juvenal.

Schon das Wort imago, welches die Alten von diesen Ahnenbildern fast beständig gebrauchen, und meistens nur von Brustbildern oder Köpfen, plastisch geformt, nie aber von ganzen Statuen oder von Gemälden selbst, wohl aber von der Aehnlichkeit derselben, als Eigenschaft, brauchen, hätte auf diese Deutung führen sollen. Plinius scheint in der oben der Länge nach angeführten klassischen Stelle diesen Unterschied geflissentlich anzugeben: non signa exterorum artificum, nec aera aut marmora. Expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines; u. s. f. Und Polybius und andere Griechen, brauchen hier das Wort, ἐικων und προσωπον, nicht die bekannten andern Wörter, womit sie ganze Bildsäulen oder Gemälde bezeichneten.

Auch der ganze Zusammenhang der Stelle beym Plinius, worin er dieser Ahnenbilder erwähnt, lehrt deutlich, daß hier noch nicht von ei-

gentlichen Gemälden die Rede seyn könne. Von diesen handelt er erst in der Folge; und was zu Anfange des fünf und dreyßigsten Buchs von der Malerey vorkommt, betrifft nur noch das bloße Bemalen oder Anstreichen.

In dem Worte imago ist, wie gesagt, die Eigenschaft der Aehnlichkeit der Gesichtszüge der herrschende Begriff. Festus leitet das Wort selbst von imitari ab; so daß imago so viel wäre, als imitago. *) Beym Cicero werden imago und simulacrum, mit einander verbunden, als Eigenschaften einer sehr ähnlichen Statue, gebraucht: Sic odium, quod in ipsum attulerant, id in ejus imaginem ac simulacrum profuderunt. **)

Und wenn gleich die bisherigen Alterthumsforscher, die hier, wie nur gar zu oft, meistens einander ausschreiben, sich auf die eigentliche Verfertigungsart der Ahnenbilder nicht einließen, da sie dieselbe von den alten Schriftstellern mehr nur angedeutet, als ganz genau beschrieben fanden; so scheinen sie sich doch nicht immer eigentlich bösirte, oder aus freyer Hand nachgebildete, sondern mehr abgeformte und gegossene Wachsfiguren dabey gedacht zu haben. Lipsius z. B. sagt darüber: Hae imagines non aliud fuerunt, quam expressa corporis effigies humerorum

*) Vergl. Porphyr. ad Horat. Carm. I. 12. 4. Vossii Etymol. v. imitor.

**) Or. in L. Pison. c. 38.

tenus, e cera. — Plinius ait diserte, vultus, Cicero in Bruto, cui ab hac observatione lux: Ex quo, tanquam ex ore imago, exprimatur. Und Guichard, der die so oft erwähnte Stelle des Plinius S. 65. übersetzt und umschreibt, giebt die Worte: expressi cera vultus, durch: les visages tirés au vif en cire. Wirklich scheint auch das vom Plinius, Cicero und mehrern gebrauchte Wort exprimere der eigentliche Ausdruck vom Abformen gewesen zu seyn.

Nur ist noch die Frage, ob die Römer diese Verfahrungsart wirklich gekannt, und sie so, wie in neuern Zeiten geschieht, angewandt haben? Daß dies allerdings der Fall gewesen sey, erhellt aus folgender Stelle beym Plinius, *) worin er dies Verfahren der Kunst nicht nur deutlich genug beschreibt, sondern sogar den angeblichen Urheber derselben nahmhaft macht: Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. Hic et similitudinem reddere instituit: ante eum quam pulcherrimas facere studebant. Idem et de signis effigiem exprimere invenit. Nimmt man in dieser Stelle die Lesart an: ceramque in eam formam gypsi infusam emendare instituit; so würde sie zum Beweise dienen, daß die Alten dem zu dieser Absicht gebrauch-

*) H. N. L. XXXV., c. 12.

ten Wachse durch irgend einen Zusatz größere Festigkeit und Dauer zu geben verstanden hätten, wie Lessing oben vermuthete.

Wie man mit der Zubereitung des Wachses, auch zu diesem Gebrauche, und beym Gießen selbst, verfuhr, sieht man aus folgender Beschreibung beym Columella: *) Expressae favorum reliquiae posteaquam deligenter aqua dulci perlutae sunt, in vas aeneum conjiciuntur, adjecta deinde aqua liquantur ignibus; quod ubi factum est, cera per stramenta vel juncos defusa colatur, atque iterum similiter de integro coquitur, et in quas quisque voluit formas, aqua prius adjecta, defunditur; eamque concretam facile est eximere, quoniam qui subest humor non patitur formis inhaerere.

Jetzt wird man es auch verstehen, warum L. die Aehnlichkeit der Gesichtszüge, die sich auf diese Weise am vollkommensten erhalten ließ, eine Eigenschaft nennt, die sich vorzüglich an dem Wachse, weit weniger an dem Erze, und an dem Marmor ganz und gar nicht findet. Denn im Marmor konnte man die Gesichtszüge nur aus freyer Hand nachbilden; das Erz aber ließ sich zwar wohl, wie das Wachs, in eine von dem Gesicht abgenommene Form gießen; der höhere Grad der Aehnlichkeit aber, welchen die Nachhülfe der Farben den Wachsbildern gab, ließ sich in denen aus Bronze gegossenen nicht erhalten.

---

*) L. IX., c. 16.

Ob übrigens die alten Römer diese Wachsgüsse und die Formen derselben schon bey ihrem Leben, oder erst nach ihrem Tode verfertigen ließen, darüber finde ich in allen dahin gehörigen mir bekannten Stellen keine Nachricht. Eher aber scheint es mir glaublich zu seyn, daß es schon bey ihrem Leben geschehen, und sogleich nach Erlangung des Rechts zu einem solchen Bilde geschehen sey, wenn sie gleich dies Bild wohl erst nach ihrem Tode in dem Vorsaal aufstellen, und es auch bey ihrer eignen Leichenbestattung noch nicht mit vortragen ließen. Die Worte des Cicero: jus imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae, scheinen eher eine eigne Veranstaltung und thätigen Gebrauch dieses Vorzuges, als Ueberlassung derselben für die Besorgung der überlebenden Nachkommen, anzudeuten.

Durch eine Stelle beym Herodian,*) deren Nachweisung ich der Freundschaft des Herrn Hofrath Heyne verdanke, scheint diese Voraussetzung noch mehr bestätigt zu werden. Und wenn es noch weitern Zeugnisses bedürfte, so würde schon diese Stelle allein hinlänglich beweisen, daß die römischen Ahnenbilder keine Gemälde, sondern solide, ins Runde geformte, Bilder waren. Die Rede ist dort von der Leichenfeyerlichkeit und Apotheose des Kaisers Severus; und die letztere wird, nach der römischen Sitte, beschrieben. Unter andern sagt er:**)

---

*) Hist. L. IV. c. 3.

**) Κηρϑ πλασαμενοι εἰκονα παντα ὁμοιαν τω τετελευτηκοτι, ἐπι μεγιϑης ἐλεφαντινης

„Sie formen ein wächsernes Bild, welches dem „Verstorbenen völlig ähnlich ist, und legen daſſelbe „auf ein sehr groſses und erhabenes elfenbeinernes „Ruhebett in dem Eingange des kaiserlichen Palla„stes, mit goldgewirkten Kleidern umhängt. Dies „Bild liegt da, in der Gestalt eines Kranken, und „in völliger Todesblässe. Fast den ganzen Tag über „sitzen zur Linken der Senat, und zur Rechten rö„mische Matronen um dies Lager her.“ Zu der Leichenbestattung und Apotheose wird dann, nach sieben Tagen, dies Bild auf dem Ruhebette mit hingebracht.

κλινης εἰς ὑψος ἀρθεισης προτιθεασιν ἐν τη των βασιλειων εἰσοδῳ, χρυσοϋφεις στρομνας ὑποστρωννυντες. ἡ δ' εἰκων ἐκεινη ἐν σχηματι νοσουντος προκειται ὠχριωσα. της δε κλινης ἑκατερωθεν καθεξονται ἐπι πλεισον της ἡμερας, ἐν μη τῳ λαιῳ μερει πασα ἡ συνκλητος, μελαιναις ἐφεστριστι χρωμενοι, ἐν δε τῳ δεξιῳ γυναικες πασαι, ὁσαις ἀνδρων ἡ πατερων ἀξιωμα τιμης ἐνδοξον μεταδιδωσιν.

IX.

Fragment über die Isische Tafel.

1.

Geschichte der Isischen Tafel.

Kircher in seinem Oedipus Aegyptiacus, Tom. III. p. 80. handelt im ersten Kapitel von dem Ursprunge und Namen dieser Tafel, und erzählt ihre Geschichte so:

Tabula dicitur Isiaca, quia Isiacae, hoc est, Aegyptiacae Theoligiae summam continet; Bembina dicitur, eo quod Bembus Cardinalis summo Reipublicae literariae bono eam primus ab interitu vindicatam Orbi protulerit Nam a fabro quodam ferario, qui illam in Borboniana Urbis direptione [a]) comparaverat, pretio non contemnendo redemtam, veluti admirandum quoddam veteris Sapien-

tiae monumentum in Museo suo rebus omnibus ad literarum antiquitatumque notitiam spectantibus instructissimo usque ad mortem conservavit: quo fatis functo b) tandem Duci Mantuae cessit, in cujus Gazophylacio inter illustrium antiquitatum monumenta asseruata fuit, usque ad annum 1630, quo in miseranda Mantuae urbis direptione c) ita evanuit, ut tametsi summo studio institum sit, ut sciretur, quid tandem de ea factum sit, in hunc usque diem nemini explorare licuerit. Tabula longitudinem habuit quinque palmorum, latitudinem quatuor. Tota aenea fuisse perhibetur. et figuris partim encausto, quod Smaltum vocant, partim argenteis lamellis, quibus figurarum ornamenta et habitus mire condecorabantur, affabre insertis, constitisse; quam et primus omnium caelator eximius Aeneas Vicus Parmensis, cura Torquati Bembi d) ad prototypi magnitudinem, summo studio ac diligentia aeri incisam, Ferdinando I. Caesari dedicavit. Hanc eandem deinde deficientibus exemplaribus denuo incidendam dedit. Herwartius Ducis Bauariae Cancellarius, quam et Theatro Hieroglyphicorum insertam euulgavit; ex quo nos omni, qua fieri potuit, diligentia eam in minorem proportionem traductam hic curioso Lectori exhibemus.

a) Kircher meynt die Plünderung Roms von dem Kriegsheere Kaiser Karls V. im J. 1527. Der Connetable von Bourbon, welcher

das kaiserliche Heer kommandirte, unternahm zwar die Belagerung, ward aber während derselben bey dem Sturme durch eine Kugel verwundet, und starb, noch ehe die Stadt überging. In dem eigentlichen Verstande sollte man also nicht sagen: direptio Burboniana. Wer weiß ob dieser, wenn er am Leben geblieben wäre, alle die Grausamkeiten und Unordnungen verstattet hätte, welche der Prinz Wilhelm von Oranien, der dem Herzoge von Bourbon in dem Commando folgte, bey der Einnahme der Stadt erlaubte?

b) im J. 1547.

c) Von den Völkern Kaisers Ferdinand II. — Vincent II. Herzog von Mantua und Montferat, starb im J. 1629, und setzte den Herzog von Nevers, Karl von Gonzaga, zu seinem Erben ein, den aber der Kaiser mit dem Herzogthume zu belehnen sich weigerte.

d) Torquato Bembo war ein natürlicher Sohn des Kardinals..

Kircher sagt hier ausdrücklich, daß die Tafel bey der Plünderung von Mantua weggekommen, und seitdem nirgends wiedergefunden worden. Dieses sagen auch andere, und vermuthen, daß sie vielleicht von einem Unwissenden, dem das Silber, womit sie ausgeziert gewesen, das Kostbarste daran geschienen, zerschlagen sey. *)

Gleichwohl finde ich bey Herrn Winkel-

*) S. Diction. de Chaufepié, art. Pignorius, n. A.

mann, *) daß sie sich gegenwärtig in dem Museum des Königs von Sardinien zu Turin befinde. Aber er bekennt, daß er sie nicht selbst gesehen habe.

Es muß aber doch wohl seine Richtigkeit haben, daß diese Tafel annoch vorhanden ist; und zwar hat unser Wagenseil, in seinem Buche von Erziehung eines Prinzen, der vor allem Studiren einen Abscheu hat, (Leipz. 1705. 4.) S. 226, die erste Nachricht wieder davon gegeben. Hiervon heißt es in den Actis Eruditor. a. 1706. S. 121: Sunt digna etiam lectu quae de fatis Mensae Isiacae, inclyti illius *Κειμηλιε*, disserit, utque ea ex direptione Romae in manus fabri cujusdam ferrarii, inde ad P. Bembum Cardinalem pervenerit, tandem in gazophylacio Mantuani Ducis ad annum 1630 fuerit adservata. Etsi vero in illius urbis depraedatione evanuisse eam Kircherus testetur, bonum tamen nuntium statim annectit, quod nimirum Augustae Taurinorum illa jam habeatur inter ferramenta et rejectanea in obscuro loco reperta forte, et ab Archiatro viduae Ducis Victoris Amadei Christinae, et ipso thesaurum hunc pro merito non aestimante, sibi ostensa; ut adeo, ubi conspici nunc possit, hoc indicio Wagenseilii nostri constet.

II. Von dem Alter dieser Tafel.

Kircher fährt am angeführten Orte fort:

---

*) Geschichte der Kunst, S. 45. 58.

Quod dum facimus, non parva difficultas exoritur, an a veteribus Romanis, an ab Aegyptiis, monumentum hoc, inter cetera sane celeberrimum, confectum fuerit. Non desunt, qui Tabulam hanc a Romanis concinnatam sentiant, alii ex Aegypto, una cum aliis rerum Aegyptiarum monumentis, quibus unice Romani inhiabant, allatam, et in Isidis templo positam asserunt Atque hi verius conjecturare mihi videntur. Certe tabulam in Aegypto a veteribus Hierornantis concinnatam, ipsarum figurarum ratio, et mystica compositio, quin et artificium stylusque pingendi, quae Aegyptiacum ingenium prorsus sapiunt, sat superque demonstrant; minime vero a Romanis, quorum proprium erat, nunquam Aegyptiacum simulacrum adeo purum effingere, quin semper nonnihil ex Latia Theosophia depromptum affingerent; quemadmodum passim toto hoc opere demonstratum fuit. Cum itaque Tabula haec praesens pure hieroglyphica sit, nec quicquam ex ceterarum gentium literatura aut sculptura picturave admistum habeat; irrefragabiliter concluditur, illam ab Aegyptiis, et in Aegypto, et, quod amplius est, ante Cambysis in Aegyptum factam irruptionem, eo videlicet tempore, quo maxime hieroglyphicae literae in Aegypto florebant, confectam esse. Accedit, quod ea confici non potuerit, nisi ab ipsis Hierogrammatistis, quorum officium erat, hieroglyphicas inscriptiones disponere, dispositas obeliscis, saxis, valvis, mensis templorum, incidendas,

tradere; quae quidem characterum notitia, cum jam veterum Romanorum temporibus defecerit, certum est, hanc a Romanis perfici nulla ratione potuisse; a priscis itaque Aegyptiis confecta fuit.

III. Von ihren Auslegern.

1. Der erste, der sich an eine Auslegung dieser Tafel gewagt hat, ist Laurentius Pignorius. Seine Schrift kam unter dem Titel: Vetustissimae Tabulae aeneae, sacris Aegyptiorum simulacris caelatae accurata Explicatio, zu Venedig, bey Rampazetti im Jahre 1605 (nicht 1600, wie Tomasini in dem Leben des Pignorius vorgiebt,) in Quart heraus. Einige Jahre darauf, 1608, wurde sie in dem nämlichen Format zu Frankfurt, unter der Aufschrift: Laurentii Pignorii Characteres, Aegyptii; hoc est, Sacrorum, quibus Aegyptii utuntur, simulacrorum Delineatio et Explicatio, cum ejusdem Auctuario, cum figuris aeneis, per-Fratres de Bry incisis, nachgedruckt. Die letzte und beste Ausgabe aber ist die, welche der Buchhändler zu Amsterdam, Andreas Frisius, mit verschiedenen Vermehrungen, die aus dem Titel erhellen, besorgte: Laurentii Pignorii Mensa Isiaca, qua Sacrorum aqud Aegyptios ratio et simulacra, subjectis tabulis aeneis exhibentur et explicantur. Accessit ejusdem Auctoris de magna Deum Matre Discursus, et sigillarum, gemmarum, amuletorum aliquot Figurae, et earundem ex Kirchero Chi-

fletioque interpretatio. Nec non Jacobi Philippi Thomasini manus aenea, et de vita rebusque Pignorii Dissertatio. Amstelodami, 1669. 4. Indeß iſt in dieſer Ausgabe des Verfaſſers Zueignungsſchrift an den Kardinal Baronius weggeblieben; welches nicht hätte geſchehen ſollen, obſchon der ganze Brief nichts als ein Compliment iſt. Die ganze Schrift iſt an den berühmten Markus Welſer gerichtet, der ihn zu dieſer Arbeit ermunterte.

Beyläufig hatten ſchon vor dem Pignorius verſchiedene Gelehrte dieſer Iſiſchen Tafel gedacht, und über Einiges derſelben ihre Meynung geäußert, als:

a) Goropius, Hieroglyphicor. L. VII. (cf. Pignorii Expl. p. 9. 14)

b) Herwartius, deſſen Kircher gedenkt.

c) Melchior Guilandinus, in Comment. de Papyro, qui censebat, ſagt Pignorius, S. 14, hanc tabulam vix aliud, quam Aegyptiorum leges, pandere. Hujus sententiae id columen fuit, quod leges in aes inciderentur. Ego ad eruditum lectorem provoco, an quicquid in aeneas tabulas incisum est, id continuo lex sit.

Wie Bembo zu dieſer Tafel gekommen ſey, iſt dem Pignorius nicht ſo ausgemacht, als dem Kircher.

Kircher. Er sagt S. 12: Ex Roma incidit in manus magni viri Petri Bembi Cardinalis, seu ex Pauli III. Pontificis maximi munere, seu, quod aliis placet, ex Orci faucibus, e manibus videlicet fabri ferrarii, qui illam in Burboniana urbis direptione comparaverat, pretio extorta. Auch seine Beschreibung ist etwas umständlicher: Nunc in pretiosa pinacotheca Serenissimi Ducis Mantuae inter illustrium pictorum monumenta adservatur. Area tota est ejusdem latitudinis cum impresso typo, quam Aeneas Vicus, industrius ille sculptor, vericulo ita assecutus est, ut non tam simile ovum ovo sit. Archetypa nigro velut encausto, quod atramento sculptor expressit, et tenuibus argenti bracteis passim obducitur et supervestitur.

Der Kupferstich des Aeneas Vicus selbst ist bey dem Werke des Pignorius nicht befindlich. Frisius aber hat ihn zu seiner Ausgabe nachstechen lassen und hinzugefügt; und zwar nach der wahren Größe; anstatt daß er beym Kircher nur nach der verjüngten Größe vorkommt, in welche ihn Herwart bringen lassen.

Von dem Gebrauche der Tafel sagt er S. 13. Fuit tabula haec, nisi mea me fallit sententia, sacra Romae templi alicujus mensa, quae ex Macrobio et Festo arae et pulvinaris loco erat, in qua epulae, stipes et libationes reponebantur, et sacella praeterea deorum. Fuerunt hae mensae quandoque aureae vel

argenteae; et quidem inscriptae apud Graecos, ut notant Aristoteles et Valerius Maximus. Solemnes mensas vocat Cicero.

Ueber ihr Alter erklärt er sich ausdrücklich nicht; er scheint sie aber doch nur aus denen Zeiten zu halten, da der Isische Gottesdienst in Rom eingeführt worden, welches vor den Zeiten des Augustus nicht geschehen war.

In seinen Auslegungen selbst hatte er sich aller Muthmaßungen enhalten; und, ohne zu bestimmen, was die Tafel überhaupt anzeigen solle, geht er blos eine Figur nach der andern durch, und bringt, das bey, was er in den alten Schriftstellern zur Erklärung einer jeden dienliches gefunden hatte.

2. Kircher ist weit kühner; und nachdem er der Tafel ein so hohes Alter beygelegt hat, als wir oben gesehen, glaubt er, nicht weniger, als die ganze Theosophie der alten Aegypter darin zu finden; wovon man an dem angezogenen Orte von S. 80 bis 160 die weitläuftige Ausführung nachsehen kann.

3. Montfaucon's Bemerkungen und Vermuthungen über diese Tafel findet man in seiner Antiquité expliquée, Vol. I. P. I. L. II. Ch. 5.

4. Schuckford handelt davon in seiner Histoire du monde sacrée et profane, T. II. p. 304, in der französischen Uebers. Leyde 1738. 4.

5. Warburton (Essai sur les Hierogl.

p. 294.) hält sie für eine Arbeit, die zu Rom gemacht worden. Dieses Vorgeben aber, sagt Winkelmann, *) scheint keinen Grund zu haben, und ist nur zum Behuf seiner Meynung angenommen. Ich habe die Tafel selbst nicht untersuchen können; die Hieroglyphen aber, die sich an keinen von den Römern nachgemachten Werken finden, geben einen Grund zur Behauptung des Alterthums derselben, und zur Widerlegung jener Meynung.

Die Tafel selbst ist ein Parallelogramm, in drey Felder vertheilt, wovon das mittlere das höhere ist. Die Figuren, die viel Einförmiges haben, und wovon die meisten mehr als Einmal, auch wohl vollkommen in der nämlichen Stellung und mit den nämlichen Attributen vorkommen, stehen alle neben einander, mit kleinen Figuren und Hieroglyphen untermengt. Dergleichen kleinere Figuren und Hyeroglyphen füllen auch einen ungefähr zwey Finger breiten Rand, welcher auf allen vier Seiten umherläuft; wie denn auch mit einem kleinern, aus Hieroglyphen bestehenden, Rande das mittelste Feld eingefaßt, und zweymal durchschnitten ist.

Von der Arbeit selbst urtheilt Pignorius, S. 13. Artificem tabula non valde doctum sapit, Aegyptium videlicet, factumve ad Aegyptiorum normam, quorum studium in id magis incumbebat, ut picturas miras exprimerent, quam ut venustatem affectarent.

*) S. 59.

IV. Einige Merkwürdigkeiten dieser Tafel.

1.

Keine einzige von allen darauf vorkommenden Figuren hat einen Bart; auch nicht einmal Thmuis, der dem Mendes, dem Pan der Aegypter, heilige Bock. Nur die zwey Sphinxe, welche auf jeder Seite dieses Bockes, in der untersten Einfassung, stehen, haben einen. Fig. 35. 37., nach dem Pignorius; nach dem Kircher, 46 und 50. Dergleichen waren es ohne Zweifel, welche die alten Androsphinxe nannten. Doch haben auch andere Sphinxe auf dieser Tafel, als in der obersten Einfassung beym Kircher Fig. 9, in der untersten Fig. 39, etwas von dem Kinn herabhängen, welches einem Barte nicht unähnlich sieht. Dieses haben auch Fig. 2, in der Einfassung, der Habicht mit dem Kopfe des Horus, welches Pignorius für den Schweif einer Schlange hält; S. 60: e cujus mento dependet serpentis cauda, nisi ego male conjicio, acumine videlicet in mentum infixo. — Und sogar die kauernde Figur mit dem halben Monde auf dem Kopfe, auf dem Schiffe des Anubis, in der Einfassung Fig. 14, welche Pignorius für eine Isis hält; ja auch der Horus im dritten Felde beym Pignorius, KK, und in dem zweyten Felde, Fig. Y, welches nach dem Pignorius gleichfalls Horus oder Orus ist.

2.

Die Gesichter aller, sowohl menschlicher als

thierischer Figuren, die größern in den drey Feldern sowohl, als die kleinern in der Einfassung, sind alle im vollkommenen Profil; ausser dem Brustbilde in dem mittelsten Felde, Fig. M. beym Kircher, welche dieser zu seiner Trias Azonia Hecatina rechnet, und also eben sowohl für eine Gottheit annimmt, als die andern völligen Figuren. Aber eben daß es nur ein Brustbild ist, läßt mich vermuthen, daß es auch weiter nichts, als eine Verzierung vorstellen soll, dergleichen sich in dem Laubwerke, welches die innern Felder von der Einfassung haben, mehrere befinden. Eben dieses Brustbild ruht auf den zwey Säulen an dem Thore der Isis mitten in dieser Tafel; und die Vergleichung zeigt, daß die Figur M., welche Kircher für eine Hecate Ecclystica (S. 101.) hält, weiter nichts, als eine solche Säule ist.

3.

Alle menschliche Figuren sind barfuß, ausser die zwey, welche in der mittelsten Reihe oben um den Apis, sowohl rechter als linker Hand, stehen, und Priester desselben zu seyn scheinen. Bey diesen laufen über der Hacke, nach dem platten Fuße zu, Riemen, welche nichts anders, als eine Art von Schuhen, bedeuten können. Winkelmann muß sie nicht bemerkt haben, weil er sonst (Gesch. d. K. S. 52.) nicht sagen könnte: „Schuhe und Sohlen „hat keine einzige ägyptische Figur."

4.

Das Sistrum ist nicht allein in der Ein-

fassung der Tafel, Fig. 1. beym Kircher, wie Herr Winkelmann sagt (Gesch. d. K. S. 46.), sondern auch in dem dritten Felde der Tafel selbst, bey der Figur d. nach dem Kircher.

5.

Zwischen der Einfassung und den drey Feldern läuft auf allen vier Seiten noch ein Rand mit groteskem Laubwerk. Und dieses Laubwerk ist es, welches mir das Alter der Tafel sehr verdächtig macht; indem dergleichen, nach dem Zeugnisse des Vitruvius, L. VII, c. 5. erst zu seiner Zeit aufgekommen ist. In dieses Laubwerk sind Menschenköpfe mit eingeflochten.

Zusätze des Herausgebers.

Ohne das zu wiederholen, was ich schon in meinem Zusatze zu Lessing's Kollektaneen, bey dem Artikel Isische Tafel, *) angemerkt habe, will ich mich hier nur auf einige weitere Erörterungen desjenigen einschränken, was in den hier mitgetheilten Materialien zu der von L. projectirten eigenen Abhandlung über dies Denkmal des Alterthums vorkommt; und dann noch ein Paar Worte über die neuern Bemühungen, sie zu erläutern, hinzufügen. Hiebey werde ich der von L. gewählten Ordnung nachgehen.

I.

Wagenseil scheint wirklich der erste gewesen zu seyn, der von der jetzt noch Statt habenden Existenz und Aufbewahrung dieser Tafel, die schon bezweifelt wurde, Nachweisung ertheilte. In seinem oben angeführten, und, der seltsamen Einkleidung ungeachtet, immer noch lesenswürdigen Buche, **) sagt er darüber Folgendes:

„Prinz, ich will Euch ein sich hieher schicken-
„des Beyspiel erzählen, und auch ein anderes gar
„fürlegen. Merket, wie es mit der in der ganzen
„gelehrten Welt so hoch geschätzten MENSA ISIACA

---

*) B. XXI. Isische Tafel.

**) Von Erziehung eines jungen Prinzen, der vor allem Studiren einen Abscheu hat; Leipzig 1705. 4. S. 226 ff.

„hergegangen.“ Nun erzählt er die Geschichte dieser Tafel eben so, wie Kircher in der oben angeführten Stelle, und führt dieses und anderer Gelehrten Meynung über den Inhalt derselben an. Dann fährt er fort: „Prinz, bonum factum! die ganze „Respublica literaria ist mir ein gutes Botenbrod „schuldig; denn ich habe derselben die gute Zeitung „zu bringen, wie es mit der Mensa Isiaca beschaffen, und wo sie für jetzo anzutreffen. Nachdem „Mantua von dem Kaiserlichen General Colalto „a. 1630. erobert und von den Soldaten ausgeplündert worden, ist sie, Gott weiß auf was „Weise, nach Turin im Piemont, die Residenzstadt „S. K. H. von Savoyen, unter der Regierung „Herzogs Viktoris Amadei, gekommen. Allda, weil „sich Niemand fand, der da wußte, was sie auf „sich hätte, und was damit anzufangen, ist solche „in die Kammer des Schlosses, in welche man das „alte Gerümpel und Eisenwerk hinein wirft, geschmissen worden. Woselbst, als sie lange Jahr „gelegen, ist deren endlich des Viktoris Amadei „nachgelassenen Wittbe Christinä, des großen Königs „Henrici IV. aus Frankreich Tochter Leibmedikus, „mein guter Freund, ohngefähr ansichtig worden. „Welcher sich über sie erbarmet, und solche in eine „Kammer des obern Stockwerks des Pallasts brin„gen lassen. Allda hat er sie mir gezeiget; und ist „selbige mit hellglänzendem Metall, mit von Sil„ber und Gold eingelegten Figuren, ganz unver„sehret, so herrlich und schön anzusehen, als wenn „sie erst neu wäre verfertiget worden. Es ist diese „große Sache bishero noch unbekannt geblieben, in„dem auch der, so sie gefunden, selbst nicht viel

„daraus gemacht, und ein etwas schlechtes Urtheil „davon geführet, dem ich eine mehrere Erklärung „gethan."

Hier war es jedoch nicht zuerst, wo Wagenseil seine erhaltene Kenntniß von dem Daseyn dieser Tafel mittheilte. Schon in seiner bekannten Beschreibung der Stadt Nürnberg, *) die acht Jahr früher herauskam, gedenkt er S. 83. gelegentlich dieses alten Denkmals, und eines darüber an den berühmten Gisbert Cuper von ihm geschriebenen Briefes, und setzt hinzu: Ceterum, pergebam ego, habere me nihilo secius, quod de Mensa Isiaca, illi sine dubio aliisque ignoratum, moneam probe. — — Affero igitur ad te, flos Virorum, Cupere, nuntium, cujus maxime Te participem fieri velle opinor. Bonum factum! Ante hos triginta, et quod excedit, annos, tabulam Augustae Taurinorum Archiater Sabaudiae Ducis, cujus nomen memoriam meam fugit, sed qui tamen ipse rem mihi narravit, inter vetera ferramenta reperit rursus, et

Jaces indigna, quanta res, dixit, loco!

Translata illico est, a sordibus, quibus obsita erat, repurgata, in ducale palatium. In hoc servatur; in hoc, quoad collibitum erat, eam contemplandi potestas mihi concessa fuit. Quantum recordor, nec, quod Kircherus

---

*) De S. R. I. Libera Civitate Norimbergensi Commentatio; Altdorf 1697. 4.

prodidit, tota aerea est; nec figuris, partim encausto, quod Smaltum vocant, partim argenteis lamellis, quibus figurarum ornamenta et habitus mire condecorantur, affabre insertis, constat. Chalybea mihi videbatur; figurae omnes incisae sunt, earumque crenas aurum opplet, citra encaustum, citra argenti lamellas.

Ins Ausland kamen nun wohl dieſe Wagenſeiliſchen Nachrichten nicht. Zu verwundern iſts aber doch, daß nicht auch reiſende Ausländer die Erhaltung dieſes Denkmals, und deſſen Aufenthalt, früher entdeckten und bekannt machten, und daß ſelbſt Montfaucon und Banier es noch für verloren hielten. Montfaucon wurde zwar vor der gänzlichen Vollendung ſeines bekannten großen Werks eines Beſſern belehrt; denn in dem am Schluß des fünften Bandes befindlichen allgemeinen Regiſter ſetzt er in dem Artikel Table Isiaque hinzu: On dit qu'on la voit encore à Turìn, mais fort gatée. Und Keyßler*) erklärt die Urſache, warum ſich die Kenntniß dieſes Umſtandes ſo ſelten und langſam verbreitete, aus der Schwierigkeit, dieſe im Archiv aufbewahrte Tafel zu ſehen, wozu es einer beſondern ſchriftlichen Erlaubniß des Königs bedürfe. Auch ſetzt er hinzu, daß dieſe Tafel nach der Plünderung der Stadt Mantua in die Hände des Kardinals Pava gekommen, und von

*) Neueſte Reiſe, B. I. S. 265. der ältern Quartausgabe.

diesem dem damaligen Herzoge von Savoyen geschenkt sey.

Die Berichtigung, welche Wagenseil in Ansehung der Materie dieser Tafel der Angabe Kircher's zu geben nöthig fand, möchte wohl nicht ganz gegründet seyn. *) Der Graf Caylus **) hatte von dem französischen Gesandten am Turiner Hofe, dem Chevalier Chauvelin, eine sehr genaue Beschreibung dieses Denkmals erhalten; und dieser zufolge besteht die Tafel aus rothem Kupfer, dessen Grund kastanienbraun geworden und von ungleicher Farbe ist. Die Parthien, welche in den Kupferstichen schwarz sind, haben im Original eine Art von schwärzlichem Firniß. Die Figuren sind ziemlich flach eingegraben, keine völlige Linie tief; sie sind dunkler von Farbe, als das Feld; und ihre meisten Umrisse sind mit eingelegtem Silberdraht gezogen. Andere sind blos schraffirt. Die Fußgestelle, worauf die Figuren sitzen oder stehen, und die Aeneas Vicus weiß gelassen hat, sind herausgerissen; sie waren von Silber, und künstlich verarbeitet, wie man an einigen noch sieht. Die eingelegte Arbeit ist sehr geschickt gemacht, ohne daß man die Fugen gewahr wird.

---

*) Keyßler nennt sie gleichfalls eine Kupfertafel, auf welcher viele ägyptische Götzenbilder und Hieroglyphen mit Silber, und einem blauen, vielleicht vermischten Metall, das als angelaufener Stahl aussieht, eingelegt sind.

**) Recueil d'Antiquités, T. VII. p. 34.

Graf Caylus macht noch über die gewöhnliche Benennung Mensa Isiaca, welche Kircher und Pignorius diesem Denkmale gaben, die gegründete Anmerkung, daß man sie lieber schlechthin Tabula oder Tafel nennen sollte; da jenes Wort überhaupt einen Körper aus irgend einer Materie bedeutet, dessen Umfang und Fläche größer, als seine Dicke, ist. Auch erinnert er, daß sich aus den Charakteren, die auf dieser Tafel, ausser den eigentlichen Hieroglyphen, vorkommen, die Beschaffenheit der ägyptischen Schriftzüge besser bestimmen lasse. Dergleichen Züge finden sich nämlich in sieben kleinen länglichen Einfassungen der ersten und dritten Abtheilung; und sie enthalten vermuthlich gewisse Lehrsprüche oder Formeln, die von bestimmterem Inhalte zu seyn scheinen, als die den Figuren beygefügten, und vermuthlich zu deren Deutung dienenden, Charaktere. Sowohl die eingefaßten, als die frey stehenden, gehen senkrecht herab; ein neuer Beweis von der zwiefachen Richtung, deren sich die Aegypter, den Umständen nach, zu ihrer geweihten Buchstabenschrift bedienten; wie das nicht nur aus ihren Obelisken und vielen andern Denkmälern erhellt, sondern auch aus dem um die größere Abtheilung dieser Tafel umherlaufenden Rande, woraus man sieht, daß dergleichen Schriftzüge in dem nämlichen Zeitalter auch horizontal, und bald von der Linken zur Rechten, bald umgekehrt, neben einander gestellt wurden. Herodot sagt zwar ausdrücklich, daß die Aegypter von der Rechten zur Linken schrieben; vielleicht aber war das nur bey der gemeinen Schrift, und nicht bey der hieroglyphischen, gebräuchlich. Diese leztere läßt

sich jedoch nicht anders beurtheilen, als wenn man diese Züge wie Zeichnungen betrachtet, und folglich die Vertheilung der Gegenstände und das Verfahren der Hand, in Rücksicht auf ihre Darstellung, in Erwägung zieht.

II.

Nach dem Urtheile eben dieses scharfsinnigen Alterthumsforschers, scheint das Alter der Isischen Tafel bey den Aegyptern nicht sehr hoch hinaufzugehen. Die Trennung der Beine und der Abstand der Arme von dem Körper der Figuren, und folglich ihre größere Bewegung und Thätigkeit, dünken ihm hiervon ein Beweis zu seyn. Es ist daher diese Tafel wahrscheinlich ein Denkmal der spätern Zeit, welches aber das Andenken der ältern Gebräuche aufbehält, denen die Aegypter, wie bekannt, immer sehr getreu blieben.

Sie macht indeß der Kunst dieser Nation Ehre; denn man bemerkt darin ein Detail der Verzierungen, und eine zu absichtsvolle Symmetrie, als daß diese nicht die Folge eines Scharfsinns und Nachdenkens seyn sollten, die schon lange vor der Verfertigung dieses Denkmals bey den Aegyptern herrschend waren.

Er glaubt ferner, daß diese Tafel, die wohl unstreitig in Aegypten selbst verfertigt wurde, zu der Zeit nach Italien gekommen sey, als die Römer den ägyptischen Gottesdienst unter sich aufnahmen, folglich gegen das Ende der Republik. Wahrscheinlich hatte diese Ueberbringung die Absicht, die Religionsgebräuche, die man einführen wollte, desto bestimmter zu machen, und ihre Abänderung zu verhüten.

III.

Von den Auslegern dieser Tafel habe ich in den Zusätzen zu den Kollektaneen schon mehrere, als die hier von Lessing angeführten, genannt. Zu den ältern gehört noch Olaus Rudbeck, *) der in diesem alten Denkmal einen runischen Kalender zu finden glaubte, und in den Figuren desselben die ältesten Schriftzüge der Lappen und andrer Völker des äußersten Nordens sah. Die viele Gelehrsamkeit, welche er zur Bestätigung dieser Meynung anbrachte scheint doch fast eben so sehr verschwendet zu seyn, als die, wodurch Herwart von Hohenburg **) die seinige, daß die Tafel einen Seekompaß vorstelle, zu unterstützen suchte: und die, womit Michael Maier ***) seine Grille, daß der Sinn durchaus chemisch sey, zu erweisen bemüht war. Die Idee von einem Festkalender ist indeß von mehrern Gelehrten angenommen und weiter verfolgt worden; unter andern von Fabricius, †) und am neuesten von Court de Gebelin. ††)

Alle Deutungen möchten indeß wohl vergeblich, wenigstens auf keine Gewißheit hinzuführen

*) Atlantica, P. II. c. XI.

**) Thes. Hieroglyphicor. s. Admiranda ethnicae theogliae Mysteria; Monachii, 1626. 4.

***) Arcana arcanissima, h. e. Hieroglyphica Aegyptio-Graeca; Oppenh. 1651. 4.

†) Menologium, s. Libellus de Mensibus, Hamb. 1712. 8. p. 24.

††) Le Monde primitif, analysé et comparé avec le Monde moderne; Par. 1773. 9. Vol. 4.

seyn; und Pignorius wählte unstreitig den sichereren Weg, wenn er sich nicht auf Deutung des Ganzen, sondern nur auf wahrscheinliche Erklärung der einzelnen Figuren, einließ. Auf ähnliche Weise verfuhr auch der Graf Caylus, der überhaupt dieses Denkmal mehr nur von Seiten der Kunst betrachtet, und gleich zu Anfange seiner schätzbaren Abhandlung erinnert,*) daß nichts so schwer zu erklären sey, als ein aus solch einer Menge von Figuren zusammengesetztes ägyptisches Monument; und daß alle darüber mögliche Muthmaßungen desto weniger befriedigend ausfallen müssen, weil die griechischen Schriftsteller, unsre einzigen Wegweiser in dem Labyrinth ägyptischer Alterthümer, unter einander selbst nicht einig, und nicht selten mit den noch vorhandenen Denkmälern im Widerspruch sind. Die Isische Tafel giebt davon mehr als Ein Beyspiel. Außerdem kann man die ägyptischen Kunstwerke mit eben dem Auge ansehen, womit Marsham die ägyptische Religion ansieht, von der er sagt: immensa res est Aegyptiorum religio, seu cultus vetustatem spectemus, seu varietatem. Und so sinnreich und gelehrt auch die bisher gegebenen Erklärungen der Isischen Tafel sind; so sind doch dadurch immer nur noch wenig Schwierigkeiten gehoben. Denn die gewöhnlichen Systeme

---

*) Ich habe mich bey dieser Abhandlung etwas länger verweilen zu dürfen geglaubt, weil sie, so viel ich weiß, in den vier ersten Bänden der, wie es scheint, ins Stocken gerathenen, deutschen Uebersetzung dieser Sammlung noch nicht enthalten, und das Original in wenig Händen ist.

sind mehr für ihre Erfinder schmeichelhaft, als für ihre Leser lehrreich. Blose Beschreibungen sind freylich minder blendend, als Systeme; sie dienen aber doch wenigstens dazu, die Aufmerksamkeit desjenigen, der die Antike studiren will, gehörig zu richten, und ihm Mittel an die Hand zu geben, die einzelnen Umstände mit einander zu vergleichen, und weiter zu gehen, als derjenige, der die Beschreibung gab.

Die Hauptabsicht, welche der Graf Caylus dieser Tafel beylegt, den ägpytischen Götterdienst mehr festzusetzen und zu erhalten, scheint ihm durch die Untersuchung der Figuren bestätigt zu werden, die sich auf ihrem Rande befinden. Man bemerkt in denselben verschiedene gottesdienstliche Verehrungen, welche Thieren geleistet wurden, die nach unsern Begriffen auf die seltsamste Weise zusammengestellt sind. Auch findet man die größern sowohl als die kleinern ägyptischen Gottheiten fast alle auf dieser Tafel vorgestellt, so viel sich davon urtheilen läßt, da die einzelnen Theile der ägyptischen Theologie so gar unzulänglich bekannt sind. Und ob man gleich mit vieler Wahrscheinlichkeit annehmen kann, daß dies Denkmal nicht von dem höchsten Alterthum ist; so ist doch die große Einfachheit des Ausdrucks immer noch auffallend genug. Diese Einfachheit verdient einige Bemerkungen; um so mehr, da sie mir mit Fleiß angewandt und beybehalten zu seyn scheint.

Es gehörte viel Zeit dazu, ehe man in der Kunst zu einer überall anerkannten Composition gelangte,

langte; und es ist sehr begreiflich, daß die ersten Compositionen dieser Art anstößig seyn, und lange schon da seyn mußten, ehe man sie unter die Religionsgebräuche aufnahm. Man wird also leicht zugeben, daß die Aegypter, welche von der Malerey und Bildhauerey keinen andern, als gottesdienstlichen Gebrauch machten, lange Zeit hindurch sich nicht von der einfachen Darstellung einer Figur entfernt haben, die zugleich zum Beyspiel und zur Anbethung diente. Denn die einzeln stehenden Figuren zeigen alles deutlich, ihr Ausdruck ist ohne Verwirrung, und es lassen sich ganz bestimmt ihre Attribute sowohl, als der Anlaß ihrer Thätigkeit, unterscheiden. Dieser Idee zufolge, war eine einzelne Figur lange Zeit hinreichend, um die Menge derer zu bezeichnen, die sich versammelten, entweder, um ihre Opfer darzubringen, oder um den Feyerlichkeiten beyzuwohnen, zu Wachen der Gottheit zu dienen, oder ihr Gefolge zu vermehren. Eben dieser Grundsatz der Simplicität bewog auch die Aegypter, die Figuren ihrer halberhobenen Arbeiten, oder vielmehr ihrer eingegrabenen Kunstwerke, allemal im Profil zu zeichnen, und nie von vorne, noch in Dreiviertel des Körpers. Der Gebrauch des Profils, den sie beständig beybehielten, hatte in eben dieser Einfachheit seinen Grund; ich sage, sie behielten ihn bey; denn unstreitig ging er in der Erfindung voran. Außerdem würden die Körper aus allen andern Gesichtspunkten nicht nur zu viel Studium, zu viel Feinheit und Sorgfalt für eingegrabenes Bildwerk erfordert haben, sondern die Schwierigkeit, ihre Handlungen zu bezeichnen, wäre auch weit größer gewesen. Man muß indeß gestehen,

daß die Köpfe, die Füße und Hände in den ägyptischen Kunstwerken sehr wenig Andeutung der Züge, der Handlung und Mannigfaltigkeit haben; ungeachtet der Leichtigkeit, welche das Profil ihrer Ausführung verschafft, und der Gewohnheit, die man in Aegypten hatte, den Körper aus diesem Gesichtspunkte darzustellen.

Bey dem allen muß man doch auch gestehen, daß man, ungeachtet des Mangels an Schönheit der Zeichnung, dennoch den Aegyptern nicht, wie so manchen andern kunstverständigen Völkern, irgend einen Fehler in den allgemeinen Verhältnissen vorwerfen könne. Die Aegypter haben freylich kein Gefühl, kein Studium in der Wahl der Natur; aber die gemeinen Verhältnisse beobachten sie allemal genau, und beleidigen nie das Auge, weder durch eine übertriebene Schlankheit, noch durch ein allzukurzes und schwerfälliges Verhältniß; und eben diese Genauigkeit beobachteten sie auch in Ansehung der Ausmessungen der Breite. Freylich haben sie, den Horus als Kind allein ausgenommen, immer das völlig erwachsene Alter zur Vorstellung beyder Geschlechter gewählt. Diese Gründe, verbunden mit denen Bemerkungen, zu welchen mir eine wiederholte Untersuchung dieser Gegenstände Gelegenheit gegeben hat, überreden mich, daß die Darstellung der ägyptischen Denkmäler in dem Gesichtspunkte malerischer Zusammenstellung und Anordnung, sie angenehmer für das Auge, und interessanter für die Aufsuchung, machen würde. Denn man sammelt und betrachtet das mit größerm Vergnügen und Wohlgefallen, wovon man weiß, daß man es wenig-

stens von einer Seiten kennt; und dieser Wachsthum der Untersuchungen muß der Literatur manches neue Licht geben.

Mit Recht rügt der Graf Caylus in der Folge noch die bey neuern Alterthumsforschern nur allzu herrschende Meynung, daß man bey der Deutung ägyptischer Denkmähler beständig in einem Gleise bleiben, und alle ägyptische Figuren als Vorstellungen der Isis oder des Osiris ansehen müsse. Dies Vorurtheil kann nur gar zu leicht irre führen. Man denke nur an die Menge der ägyptischen Priester und Priesterinnen, an den dort herrschenden Aberglauben, der bald diese, bald jene besondere Schutzgottheit wählte. Schon die Verschiedenheit des Hauptschmucks sollte auf verschiedene und mannigfaltigere Deutung führen.

Alle sitzende Figuren auf der Isischen Tafel hält er für höhere, oder geringere Gottheiten. Man findet freylich zuweilen auch Priester in dieser Stellung; dann aber haben sie gemeiniglich keinen Kopfputz, halten gewöhnlich eine Rolle auf dem Schooß, und scheinen etwas zu lesen, was wohl nichts anders, als die heiligen Bücher andeutet. — Unstreitig ist indeß Isis die vornehmste Gottheit und der herrschende Gegenstand dieses schätzbaren Denkmahls, welches auch ihr ohne Zweifel gewidmet war. Diese Göttin nimmt mit einem ansehnlichen Gefolge die größte von den drey Hauptabtheilungen der ganzen Tafel ein. Die vergrößerte Proportion dieser Figuren, und der Reichthum der Verzierungen, beweisen den vorzüglichen Rang die-

ser Gruppe. Mit Recht gab man daher dem ganzen Kunstwerke den Namen den Isischen Tafel.

IV.

Was Lessing, gleich den übrigen Auslegern dieser Tafel, für Sphinxe, und hier für Androsphinxe nimmt, erklärt der Graf Caylus für Löwen; und macht*) die allgemeine Anmerkung, daß man in den meisten ähnlichen Abbildungen diese Figuren dafür nehmen müsse. Der Weiberkopf, welchen sie zuweilen haben, war, seiner Meynung nach, Andeutung des himmlischen Zeichens der Jungfrau, wie der Löwe selbst, bekanntermaßen, das Symbol eines Himmelzeichens war. Die Ausländer, selbst unter den Alten, verstanden sich zu wenig auf die Allegorien dieser Nation, und begnügten sich, das, was sie gesehen oder gehört hatten, nur im Allgemeinen anzugeben; und ohne sich dabey viel vorzuwerfen zu haben, setzten sie die phantastische Figur des Sphinx zusammen, und führten sie mit diesem neuen Namen in ihre Fabel ein. Freylich giebt auch Plutarch in seiner Abhandlung über die Isis und den Osiris, der Vereinigung dieser beyden Himmelszeichen den Namen Sphinx. Finden wir aber nicht, nach dem zweyten Buche des Herodot, daß man in Griechenland die Verehrung und selbst die Benennungen der ägyptischen Götter abgeändert hatte? Plutarch bediente sich also des griechischen Namens; und ich sollte glauben, daß man, um genau zu reden, die-

---

*) Récueil, T. VII. p. 104.

sen Ausdruck in der Beschreibung ägyptischer Denkmäler billig nicht brauchen, sondern ihn lieber blos der griechischen Fabel vorbehalten müßte.

Das Herabhangende am Kinn auf einigen Figuren dieser Tafel, was L. für einen Bart zu halten geneigt ist, erklärt der Graf Caylus für die Pflanze Persea, deren Blätter mit der menschlichen Zunge viel Aehnliches hatten, und daher der Isis und besonders dem Harpokrates, als Gotte des Schweigens, geheiligt waren. Für eben diese Pflanze hält er auch das bey Fig. 2. der Einfassung, was Pignorius für einen Schlangenschweif nahm.

2.

Was der Graf über die den Aegyptern so gewöhnliche Profilzeichnung bemerkt, ist schon oben angeführt worden. Von den Brustbildern, die sowohl auf der Tafel selbst, als in der umherlaufenden Verzierung vorkommen, erinnert auch er, daß sie nicht im Profil, sondern von vorn gezeichnet sind, und folgert daraus, daß man es nicht der Unwissenheit der Aegypter, sondern blos ihrer Willkür zuschreiben müsse, daß sie dem Profil einen so ausgezeichneten Vorzug gaben. Uebrigens wünscht er, daß die sechs weiblichen, völlig gleich gebildeten und verzierten weiblichen Büsten so leicht zu benennen und zu deuten wären, wie die vierzehn männlichen Brustbilder mit einem Barte. Die Untersuchung einiger Denkmäler in Besitz des Grafen selbst, vereint mit der ihm von dem Abte Barthelemy geleisteten Beyhülfe, und der Benutzung der königs-

licher Sammlung von Alterthümern, veranlassen ihn zu der Behauptung, daß dieses Brustbild den Dionysos oder Bacchus, und zwar nicht den indischen, sondern den ägyptischen, vorstelle. Der Kopf dieses Gottes, mit einem Aufsatze von drey zusammengefügten Federn, wird daher ein sehr verschiedener und ganz abgesonderter Gegenstand von dem Osiris, welchen die Geschichtschreiber gemeiniglich mit dem Bacchus verwechselt haben. Uebrigens kann man die Idee von dem bärtigen Bacchus, der deswegen Katapogon hieß, am Schluß des dritten, und zu Anfange des vierten Buchs beym Diodor weiter ausgeführt und entwickelt finden.

3.

Die Schuhe oder Fußsocken, welche nicht nur die beyden Priester neben dem Apis, sondern auch die in dem Fache gegenüber neben dem Mnevis haben, sind auch der Bemerkung des Grafen Caylus nicht entgangen, und scheinen auch ihm eine in ihrer Art einzige Ausnahme zu machen. Nach dem Herodot waren die Schuhe der Aegypter aus Papyrus verfertigt.

4.

Was L. in den Vorderpfoten der Katze im dritten Felde der Tafel, Fig. d. beym Kircher, nicht unwahrscheinlich für ein Sistrum hält, scheint dem Grafen ein Scepter zu seyn. Von dem Sistrum der ersten Figur der Einfassung, und der beym Pignorius zu S. 67. befindlichen größern Abbildung dieses musikalischen Instruments, ist hier indeß die Gestalt etwas verschieden.

5.

Das Laubwerk des Randes zwischen der Einfassung und den drey Feldern möchte ich doch nicht mit L. schlechthin groteskes Laubwerk nennen. Blos wegen der eingeflochtenen Menschenköpfe, oder Büsten, nennt er es so. Diese sind aber hier doch etwas anders, und regelmäßiger, als in den eigentlichen Groteskken, angebracht. Und der Graf Caylus scheint mit Recht zu erinnern, daß die öftere Wiederholung dieser kleinen Büsten, und ihre Anbringung innerhalb der Tafel selbst, Beweise sind, daß sie nicht blose Verzierungen abgeben sollten, nicht blos ein Werk der Phantasie waren; ob es gleich sehr schwer, wo nicht gar unmöglich, fallen möchte, sie zu deuten.

X.

Kleinere antiquarische Fragmente.

1.

Karyatiden.

Den Ursprung dieser figurirten Säulen meldet Vitruv gleich zu Anfange seines Werks, wenn er ein Exempel anführen will, wie nützlich einem Architekten auch die Kenntniß der Geschichte sey, um von verschiedenen Verzierungen seiner Werke Rechenschaft geben zu können: Carya civitas Peloponnesi, cum Persis hostibus contra Graeciam consensit, postea Graeci, per victoriam glorioso bello liberati, communi consilio Caryatibus bellum indixerunt. Itaque oppido capto, viris interfectis, civitate deleta, matronas eorum in servitutem abduxerunt. Nec sunt passi, stolas, neque ornatus matronales

deponere; uti non uno triumpho ducerentur, sed aeterno servitutis exemplo gravi contumelia pressae poenas dare viderentur pro civitate. Ideo qui tunc architecti fuerunt, aedificiis publicis designaverunt earum imagines oneri ferendo collocatas, ut etiam posteris nota poena peccati Caryatium memoriae traderetur.

Wenn dieses seine Richtigkeit hat, so werden auch die Karyatiden des Diogenes in dem Pantheon *) dergleichen weibliche, zu Säulen dienende, Figuren gewesen seyn; und ich gestehe es, daß ich nichts davon begreife, wenn Herr Winkelmann bey Gelegenheit dieses Künstlers schreibt: **)

„Aller Wahrscheinlichkeit nach ist noch eine „von den Karyatiden des Diogenes von Athen, welche im Pantheon standen, übrig; sie steht unerkannt in dem Hofe des Pallastes Farnese. Es ist „die Hälfte einer männlichen unbekleideten Figur „bis auf das Mittel, ohne Arme. Sie trägt auf „dem Kopfe eine Art eines Korbes, welcher nicht „mit der Figur aus Einem Stücke gearbeitet ist. „An dem Korbe bemerkt man Spuren von etwas „Hervorragendem, und allem Anschein nach sind es „vorgestellte Blätter gewesen, welche denselben bekleidet haben; auf eben die Art, wie ein solcher „bewachsener Korb einem Kallimachus das Bild zu „einem korinthischen Kapital soll gegeben haben.

---

*) Plin. L. XXXVI., c. 5.

**) Geschichte der Kunst, S. 387.

„Diese halbe Figur hat etwa acht römische Palmen,
„und der Korb drittehalb. Es ist also eine Sta-
„tue gewesen, die das wahre Verhältniß zu der atti-
„schen Ordnung im Pantheon hat, welche etwa
„neunzehn Palmen hoch ist. Was einige Scriben-
„ten bisher für dergleichen Karyatiden angesehen,
„haben, zeugt von ihrer großen Unwissenheit."

Hier citirt er des Demontiosii Gallus RomaeHospes, p. 12., den ich denn nothwendig nachsehen müßte. — Indeß ist mir mancherley in den Worten des Herrn W. sehr verdächtig. Seine Karyatide ist eine männliche Figur; nach dem Vitruv aber stellten dergleichen Säulen nur Weiber vor. Die Männer von Karya hatten alle über die Klinge springen müssen.

So viel muß ich zwar gestehen, daß mir die Erzählung Vitruv's ziemlich fabelhaft scheint. Karya war ein geringer Flecken in dem lakonischen Gebiete; wie konnte dieser sich unterstehen, mit den Persern gemeinschaftliche Sache zu machen? Auch erwähnt kein einziger alter Geschichtschreiber hiervon das Geringste.

Karya, sagt Pausanias, *) oder, nach ihm, Karyå, war der Diana und den Nymphen geweiht, deren Fest die lacedämonischen Jungfrauen alljährlich daselbst mit feierlichen Tänzen begingen. Karyatiden hießen daher auch dergleichen zu Ehren der Diana tanzende spartanische Jungfrauen;

*) L. III., c. X., p. 230.

und solche Karyatiden waren die vom Praxiteles, deren Plinius *) gedenkt, wie aus der Gesellschaft, in die er sie mit den Mänaden und Thyaden setzt, zu schließen ist.

Harduin hat daher sehr unrecht, wenn er diese Karyatiden des Praxiteles mit denen des Diogenes für einerley Vorstellungen hält, und bey Gelegenheit dieser in seinen Noten auf sie zurückweißt.

Dergleichen tanzende Karyatiden waren auf dem Ringe des Klearch. **)

---

*) L. XXXVI. c. 4.

**) S. Plutarch. in vita Artaxerxis, ed. Bryant. T. V. p. 285. Junius de Pictura Veterum, p. 114.

Zusatz des Herausgebers.

Winkelmann redet in einer andern früher herausgegebenen Schrift *) noch umständlicher von den Karyatiden; und diese Stelle, in der Einiges mit der oben angeführten Uebereinstimmendes vorkommt, muß ich vorher mittheilen, ehe ich über beyde, und Lessing's Erinnerungen wegen der letztern, nähere Erörterung geben kann.

„Karyatiden," sagt er, „auch Atlantes**) „und Telamones ***) genannt, welche anstatt „der Säulen dienten, sieht man an einem Tempel „auf einer Münze; ****) und in Athen tragen „weibliche Figuren die Decke eines offenen Ganges „an dem sogenannten Tempel des Erechtheus.†) „Es hat dieselbe von allen Reisenden Niemand mit „demjenigen Verständnisse betrachtet, daß wir belehrt werden können, von was für Zeit dieselben „sind: Pausanias meldet nichts von denselben. „Die angeführte††) männliche Karyatide in dem „Farnesischen Pallaste ist, wie man vorgiebt, beym

---

*) Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Leipz. 1762. 4. S. 57 f.

**) Athenaeus, Deipnos. L. V. p. 206. lin. 11.

***) Vitruv. L. VI. c. 10.

****) Havercamp Num. Reg. Christ. tab. 19.

†) Pococke's Descript. of the East, T. II. p. 163.

††) W. hatte nämlich schon S. 32. dieser Anmerkung dieses Truncs einer vermeynten Karyatide Erwähnung gethan.

„Pantheon gefunden worden; und es ist glaublich,
„daß es eine von denjenigen sey, welche vom Dio-
„genes aus Athen gearbeitet waren, und über
„dem untern Säulengange in dem Tempel standen;
„das ist, welche anstatt der zweyten Ordnung Säu-
„len waren. Die jetzige Kornische auf den untern
„Säulen hat zwar nicht denjenigen Vorsprung,
„welcher zur Base solcher Figuren, wie die gegen-
„wärtige ist, hätte dienen können: man muß aber
„bedenken, daß dieser Tempel zweymal im Feuer
„gelitten, und wiederum vom Marco Aurelio
„und Septimio Severo ausgebauet worden; es
„muß also inwendig eine große Veränderung vor-
„gegangen seyn. — — — Die attische Ordnung
„über die untern Säulen, welche ein Werk von
„wenig vorspringenden Pilastern war,*) und vor
„zwey Jahren barbarischer Weise weggenommen ist,
„war augenscheinlich der Größe dieses Tempels nicht
„gemäß: an der Stelle desselben müssen die Kary-
„atiden ehemals gestanden haben. Es trifft wenig-
„stens die Maaß der farnesischen Figur mit der
„Höhe der attischen Ordnung überein, welche an
„neunzehn Palmen hat. Diese halbe Figur hat et-
„wa acht Palmen, und der Korb auf dem Kopfe
„drittehalb. Was einige Scribenten **) bisher für
„dergleichen Karyatiden angesehen haben, zeugt
„von ihrer großen Unwissenheit. Eine besondere Art
„von Karyatiden war in dem Grabmahle der

---

*) Conf. Stuckely's Account of a Roman Temple; Philos. Transact. 1720. Dec.

**) Demontios. Gallus Romae Hospes, p. 12. Nardini Roma, p. 343. ed. 1704.

„Freygelassenen des Sextus Pompejus, *)
„wo stehende männliche nackte Figuren auf dem
„Kopfe ein Kapitäl trugen, und mit beyden Hän-
„den eine stehende Säule hielten, welche aber nichts
„zu tragen hatte."

Natürlich mußte L. es widersinnig und auffallend finden, daß Winkelmann, der die Stelle Vitruv's vor Augen hatte und Sprachkenntniß genug besaß, von einer männlichen Karyatide reden, und in dem Bruchstück einer männlichen Figur die Bildung einer solchen zu finden glaubte, die nicht nur ihr Name schon als weiblich andeutet, sondern die auch Vitruv unmittelbar vor der oben angeführten Stelle noch ganz ausdrücklich als weiblich angiebt: Si quis status marmoreas, mulieres stolatas, et quae Caryatides dicuntur, pro columnis in opere statuerit, et insuper mutulos et coronas collocaverit, percontantibus ita reddet rationem. Und kaum ist es vollends zu begreifen, wie er diesen Irrthum nach zwey Jahren in seiner Geschichte der Kunst wiederholen konnte.

Eher noch hätte er bey jenem Bruchstück einer männlichen Bildsäule an die Perser denken können, von denen Vitruv unmittelbar nach der Stelle über die Karyatiden ein gleiches Schicksal erzählt, nachdem sie von den Lacedämoniern, unter Anführung des Pausanias in der Schlacht bey

*) Montfaucon, Antiquité expliquée, T. V. pl. 16. p. 54.

Platäa, waren überwunden worden; obgleich der Gebrauch dieser persischen Bildsäulen an Gebäuden sehr selten gewesen, und kein Ueberrest aus dem Alterthume mehr davon vorhanden zu seyn scheint.*)

Aber W. hielt nun einmal die Karyatiden, wie er auch in der zweyten Stelle ausdrücklich sagt, mit den Atlanten und Telamonen für einerley, und dachte nicht an die schon im Namen der erstern liegende Verschiedenheit des Geschlechts, noch an die ausdrückliche Bezeichnung und ganze Erzählung beym Vitruv.

Hätte er diese mehr vor Augen gehabt, so würde er auch jenen Ueberrest einer Statue schon deswegen für keine Karyatide gehalten haben, weil sie einen Korb auf dem Kopfe trägt, aus welchem, seiner eigenen Vorstellung nach, Blätter hervorragen. Von den Karyatiden sagt Vitruv ausdrücklich, daß sie oneri ferendo collocatae, zur Tragung der Last des obern Theils der Gebäude, oder des Gebälkes, gleich den Säulen, bestimmt gewesen sind; und eben dies war auch bey den Atlanten und Telamonen der Fall. Telamones sagt Vitruv,**) dicuntur a statuariis signa in muris, quae mutulos vel coronas, aut similia sustinent, quae Graeci ἀτλαντας vocant. Was mutili bey den Gebäuden waren, erklärt eben dieser Schriftsteller:***) Ut e tignorum disposi-

---

*) Vergl. Dr. Stieglitz, Geschichte der Baukunst der Alten (Leipz. 1792. 8.), S. 320.

**) De Architect. I. V. c. 9.

***) Ibid. L. IV. c. 2.

tionibus triglyphi, ita e cantheriorum projecturis mutulorum sub coronis ratio est inventa. Ita fere in operibus lapideis et marmoreis mutuli inclinati scalpturis deformantur, quod est imitatio canteriorum. Die coronae aber waren, wie bekannt, die, auch davon benannten, Kornischen oder Karniese.

Eher noch hätte Winkelmann bey dem Reste oder Tronco jener Figur an die Kanephoren (καν̃ηφοροι) oder Statuen denken können, welche Blumenkörbe auf den Häuptern trugen. Aber auch diese waren weibliche Figuren, und wurden wohl nie statt der Säulen gebraucht. Blos die Nähe des Pantheons scheint ihn also zu seiner nicht gar glücklichen Muthmaßung, und der weitern Ausführung derselben, verleitet zu haben.

Mag es übrigens mit der Erzählung Vitruv's von Entstehung der Benennung der Karyatiden für eine Bewandniß haben, welche es will; genug, die Sache hat ihre Richtigkeit, daß dergleichen Figuren zu Säulen selbst, auch wohl nur zum verzierenden Bildwerke derselben, gebraucht worden sind. Das lehren uns die noch davon vorhandenen Beweise, vornämlich die Karyatiden an dem Pandroseum, einem Theile des Erechtheus-Tempels zu Athen, dessen Gebälk von Karyatiden getragen wird, von denen vier an der Fronte befindlich sind, und an jeder Seite eine steht.*) Daß aber

die

*) S. The Antiquities of Athens, T. II. Ch. 2. Pl.

die vier hermetischen Säulen eines Merkurtempels auf einer Münze des Kaisers Mark Aurel, in der Sammlung der Königin Christina, welche Winkelmann nachweist, Karyatiden seyn sollten, ist mir noch zweifelhaft; wenigstens erhellt das aus der, ziemlich unbestimmten, Kupferabbildung nicht. Haverkamp nimmt sie in seiner Erklärung für vier Atlanten.

In beyden angeführten Stellen sagt übrigens Winkelmann mit den nämlichen Worten, daß dasjenige, was einige Scribenten bisher für dergleichen Karyatiden angesehen haben, von ihrer großen Unwissenheit zeuge. Und hier nennt er den Demontiosius und Nardini.

Demontiosius, oder de Mont-Josieu, handelt in dem zweyten Abschnitte seines ziemlich selten gewordenen Buchs *) von dem Pantheon des Agrippa, und von der Symmetrie der Tempel des Alterthums. Nachdem er sich in An-

---

Pl. XVI — XX. Vergl. Dr. Stieglitz's Geschichte der Baukunst der Alten, S. 320. 330. Nur aus der Anführung des Herrn von Blankenburg bey der N. A. von Sulzer's allg. Theorie, Art. Karyatiden, kenne ich die eigene Sammlung von Abbildungen dieser Figuren, die Ger. v. Jode in Kupfer gestochen, und unter dem Titel herausgegeben hat: Caryatidum, Termas vocant, sive Atlantidum multiformium, ad quemlibet Architecturae ordinem accommodatar. Cent. I. 16 Bl.

*) Gallus Romae Hospes, Romae, 1585. 4.

sehung jenes Gebäudes auf die bekannte Stelle beym Plinius bezogen hat, verweilt er sich gleich Anfangs bey den von diesem Schriftsteller erwähnten Karyatiden. Primum igitur, sagt er, videndum est, quae essent illae caryatides ab autore nostro celebratae, et ubi sitae essent. Tum, si quae earum supersint hodie vestigia. Existimarunt recentiores artifices, caryatides ab antiquis pro columnis tantum oneri ferendo factas fuisse, et omnes eodem modo positas. Ideo cum Pantheum omne diligenter oculis perlustrassent, his Plinii verbis admoniti, nec tamen ulla vestigia earum odorari possent, sed ne locum quidem reperire, cui olim insistere potuissent, rem ultra non promoverunt. At viris doctis subolueraat, caryatidum non unum tantum genus fuisse; sed defuere illis exempla. Accidit forte, cum aliquando ante aedem illam iter facerem una cum Julio Jacobino, viro antiquitatis studiosissimo, ut, loci aspectu admonitus, sciscitarer ex eo, vidissetne unquam ibi mulierum effigies marmoreas, velut oneri ferundo positas, aut fragmenta quaedam ejusmodi. Tum ille ostendit mihi quatuor capita mulierum, in fronte porticus ad dextram humeris tenus supra terram extantia, ex totidem tabulis marmoreis exscalpta; sed asserebat, se vidisse mulierum formas integras, egesta quondam inde terra, qua nunc obruta latent. Visus sum illico videre caryatides illas diu a me quaesitas. Quippe cum supra caput earum marmor ex eadem tabula promineat, earum capitibus tota.

illa projectura inniti videtur, illae vero destinatae oneri ferendo. Praeterea varius est earum ornatus, et peregrinus; ut vel id admonere videatur, cujus sint conditionis. Notum est ex Vitruvio, unde primum caryatidum usus in aedificia transierit. — — Hoc Vitruvii indicio quis non agnoscat haec signa? Sed hoc puto fucum fecisse viris alioqui perspicacissimis, quod ait Vitruvius, olim pro columnis in opere statui solitas. Atqui has nemo unquam pro columnis agnoverit. Sed autor primum caryatidum usum ostendit, quem postea architecti non dissimili argumento aliorsum etiam traduxerunt, sicubi oneri ferundo inservire posse viderentur. Denique Plinii verba ostendunt, has in columnis templi fuisse, non pro culumnis adpositas. En igitur quaesitas caryatides, infausto, si sic loqui fas est, sidere natas caryatides: primum oneri ferendo victorum insolentia destinatas, nune temporum injuria mutilatas, humo etiam defossas; tametsi mores antiqui a tropheis jubeRent abstinere. Locis igitur suis reponendae sunt, quando hunc honorem victis etiam tribui nulla est invidia.

Die Meynung des Mont-Josieu läuft also, wie man sieht, vornämlich darauf hinaus, daß man sich in der frühern Architektur der Karyatiden anstatt der Säulen bedient, in der Folge aber, und so auch beym Pantheon, sie nur an den Säulen, oder am Gemäuer, als halberhobene Figuren, angebracht habe. Dies könnte man desto leichter zu-

geben, da Plinius die Karyatiden an dem Pantheon nicht pro columnis, sondern in columnis angebracht, nennt, und Vitruv in der obigen Stelle auch die Telamonen als signa in muris beschreibt, und sie eine Arbeit der Bildhauer nennt. Auch ist wirklich in der Stelle des Plinius vom Diogenes nicht als von einem Baumeister, sondern als von einem Bildhauer die Rede; es wird nicht von ihm gesagt, daß er das Pantheon erbauet, sondern nur, daß er es verziert habe: Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis. Aber daß diese Verzierungen so tief am Fuße des Gebäudes sollten angebracht gewesen seyn, ist doch nicht wahrscheinlich; ob man gleich die Worte des Plinius: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata, mit Unrecht auf die Karyatiden gezogen hat. *) Winkelmann selbst macht sie zur zweyten Säulenreihe; aber doch nur, so viel ich sehe, aus bloser Vermuthung. Montfaucon denkt sich die Karyatiden an dem Fußgesimse (stylobates) der Säulen, des ehedem, seiner Meynung nach, tiefern **) und zum Theil verschütteten Tempelgebäudes. Totam autem al-

---

*) Vergl. Ridolf. Venuti Descrizzione Topogr. delle Antichità di Roma, T. II. p. 72. 74.

**) Piranesi aber (T. I. p. 11.) behauptet das Gegentheil. Vergl. Venuti, am angeführten Orte, S. 74. Hingegen sagt Sandrart in seiner deutschen Akademie, Th. I. S. 22, man habe damals, als er in Rom gelebt, von der Erde in

titudinem, sagt er, quae intercepta fuerat, ita commode distribui posse visum est, si stylobatis columnarum templi cum coronice et basi dentur palmi tredecim: ut inter coronicem et basin relinquantur pro singulorum stylobatarum altitudine palmi deni, et pro latitudine seni. Hic olim collatae fuerunt caryatides, ad templi speciem ornandam, inde imperitorum manibus revulsae fuerunt. Nunc igitur pristinum locum repetite, caryatides! Die Abbildung, die er von einer dieser vermeynten Karyatiden hinzufügt, scheint in der That seine Vermuthung eher zu bestätigen als zu widerlegen, wenigstens ihn der großen Unwissenheit nicht schuldig zu machen, die ihm Winkelmann vorwirft.

Noch unschuldiger aber kommt Nardini dazu, diesen Vorwurf theilen zu müssen. Er führt die Meynung des Mont-Josieu nur an,*) ohne ihr jedoch im Ganzen beyzustimmen: Ingeniosa quidem, fateor, sagt er, et erudita haec conjectura est, veruntamen suis non carens difficultatibus. Aus architektonischen Gründen ist es ihm unwahrscheinlich, daß die Karyatiden an dem Würfel des Fußgesimses der untern Säulenreihe sollten befindlich gewesen seyn. Hingegen glaubt er, der mittlere Theil des Tempels habe vielleicht eine, den Göttern der Unterwelt gewidmete Vertie-

---

acht bis zehn Staffeln in diesen Tempel hinunter steigen müssen.

*) Roma Vetus, L. VI. c. 4. in Thes. Grono v. T. VI. p. 1263. ss.

fung gehabt, in welche man hinabgestiegen sey, und hier hätten sich vielleicht an der sie umgebenden Mauer oder Säulenreihe die Karyatiden befinden können. Uebrigens setzt er noch hinzu, daß jene angeblichen Basreliefs weiblicher Figuren vielleicht eben die wären, die zur Zeit des Nardini im zweyten Hofe des Farnesischen Pallastes, nach der Via Julia zu, neben der Thür an die Wand gestellt waren.

Die Verzierung an dem Grabmal der Freygelassenen des Sextus Pompejus, beym Montfaucon, welche Winkelmann in der zweyten Stelle zuletzt erwähnt, kann gar nicht zu den Karyatiden, sondern eher zu den Persern oder Atlanten gerechnet werden; denn es sind, wie er selbst bemerkt, gleichfalls männliche Figuren.

Sehr wahr erinnert endlich Lessing, daß man bey denen Karyatiden, welche Plinius unter die Arbeiten des Praxiteles zählt, nicht an die architektonische Anwendung ihrer Figuren, sondern an die Nymphen und Priesterinnen der Diana denken muß; welche Göttin selbst Karyatis genannt wurde, wie Pausanias in der oben angeführten Stelle bemerkt. Und Plutarch sagt ausdrücklich, daß tanzende Karyatiden in den Ring des Klearch eingegraben waren.

Das Einzige will ich hier nur noch anmerken, daß es noch zweifelhaft ist, ob Vitruv die kleine Stadt Karya im lakonischen Gebiete, oder eine andere dieses Namens meye, die in Arkadien, und von diesem Gebiete nicht weit entfernt lag.

Dieser letztern wird beym Pausanias und Livius gedacht; und Skaliger*) findet es wahrscheinlicher, daß diese gemeynt sey, weil die in Lakonien eigentlich keine Stadt, sondern nur ein Tempel der Diana gewesen wäre.

In den Osservazioni Istorico-Architettoniche sopra il Panteon; in Roma 1791. 4. führt der Verfasser derselben, Herr L. Hirt zu Rom, S. 9. die beyden Stellen des ältern Plinius an, worin er der Verdienste des Agrippa um das römische Pantheon erwähnt, und versteht dieselben vornämlich von den innern Verzierungen desselben durch Werke der Bildhauerey, ob er gleich auch die Erbauung selbst, besonders wegen der noch bestimmten Nachricht des Dio Cassius, dem Agrippa beylegt. Nachdem er gezeigt hat, daß dieses Gebäude vorzüglich zum Göttertempel bestimmt gewesen sey, untersucht er dessen ursprüngliche Beschaffenheit. Und hier macht er es höchst wahrscheinlich, daß die Karyatiden mit zur innern Verzierung dieses Gebäudes gehört haben, und auf den Säulen befindlich gewesen sind, wie ihm der Ausdruck in columnis anzudeuten scheint.

Plinius bemerkt anderswo,**) daß die im Pantheon befindlichen Säulen Kapitäler aus syrakusischem Erze gehabt haben. Von diesen Kapitälern

---

*) Animadvers. ad Eusebii Chron. p. 20. Vergl. Cellarii Notitia Orbis Antiqui, p. 793. ed. Cantabr.

**) L. XXXIV. c. 6.

ist keins mehr vorhanden; und von den jetzt noch vorhandenen Säulen befinden sich nur ihrer zwey zu den Seiten der großen Nische in der Mitte, die so stehen, daß gar wohl Karyatiden auf ihnen befindlich seyn konnten. Die übrigen Säulen stehen zwey bis zwey in den sechs andern großen Nischen, um die rings um die runde Wölbung des Gebäudes laufende Vertäfelung stützen zu helfen. Es läßt sich indeß nicht entscheiden, ob auch die Säulen vom Agrippa sind errichtet worden. Da sie indeß keine Kapitäler aus Bronze mehr haben, so ließe sich leicht vermuthen, daß auch diese, so wie jene, von einer der Feuersbrünste unter dem Titus und Trajan zu sehr gelitten hätten, und daß daher die heutigen Kapitäler vom Domitian oder Hadrian wären hinzugefügt worden. Ihre Arbeit gehört zu den besten und vorzüglich gut erhaltenen Werken des Alterthums. Herr Hirt vermuthet, daß die sechs, jetzt verkleideten Nischen ursprünglich offen waren, und daß die Säulen, wie das in den mittlern Nischen noch der Fall ist, an beyden Seiten derselben angebracht gewesen sind, folglich die attische Ordnung dabey nicht Statt gefunden hat. Unter den Gründen, die er für diese Vermuthung anführt, ist auch einer von den beym Plinius erwähnten Karyatiden hergenommen. Es scheint ihm einleuchtend zu seyn, daß diese Karyatiden keine Basreliefs gewesen, die eine zweyte Ordnung ausgemacht und zu Pilastern gedient hätten; weil Plinius in der Stelle, wo er ihrer gedenkt, blos von runden Figuren, oder von Statuen, redet. An der mittlern, dem Eingange gegenüber befindlichen, Nische, glaubt er an den zu beyden Seiten hervor-

tretenden Säulen zu sehen, auf welche Art anfänglich alle Säulen angebracht waren, und wie es möglich gewesen, daß darauf Karyatiden stehen konnten, ohne daß dadurch die Harmonie des Ganzen gestört wurde.

Die ganze Idee dieses geschickten Alterthumsforschers wird durch die zweyte Figur der dritten, dieser Abhandlung beygefügten Kupfertafel noch deutlicher, wo die ganze vorausgesetzte innere Verzierung des Pantheon, in seiner ursprünglichen Gestalt, abgebildet ist. Man sieht hier die großen Nischen offen, mit darin befindlichen Statuen, und auf den vorspringenden Säulen die Karyatiden, oben frey stehend, angebracht.

2.

Dioskorides.

Ein berühmter griechischer Künstler in Edelsteinen, zu den Zeiten des Augustus. Denn der Siegelring, dessen sich dieser Kaiser zuletzt bediente, war von seiner Arbeit. Wenn alle die Stücke von seiner Hand sind, die ihm die Kenner zuschreiben; so muß er alt geworden und erst unter dem Tiberius gestorben seyn. Stosch in seinem bekannten Werke bringt sieben Steine von ihm bey, an welchen allen die Kunst ganz vortrefflich ist. Nämlich, zwey Köpfe des Augustus einen in jüngern, den andern in ältern Jahren; beyde mit einem Bart. Hieraus aber schließe ich, daß es keine Köpfe des Augustus sind. Ferner einen Kopf des Mäcenas; einen Merkur; einen Diomedes mit dem Palladium; einen Perseus; und einen Herkules, der den Cerberus bindet.

Seinen Namen schreibt er auf seinen Steinen, selbst: Dioskurides (Διοσκυρίδης,) und so fand ihn auch Lävinus Correntius in verschiedenen Handschriften des Sueton geschrieben. Diejenige Steine also, auf welchen man *ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΥ* mit Auslassung des *Y* lieset, sind für untergeschoben zu halten; wie sie sich denn auch schon durch die unzierlichen Buchstaben selbst verrathen, die dieser Künstler sehr gleich und schön zu graben

pflegte. *) Er brauchte die Vorsicht, ihren Umriß erst mit tiefen Punkten anzugeben, welche an den äußersten Spitzen derselben noch jetzt sichtbar sind.

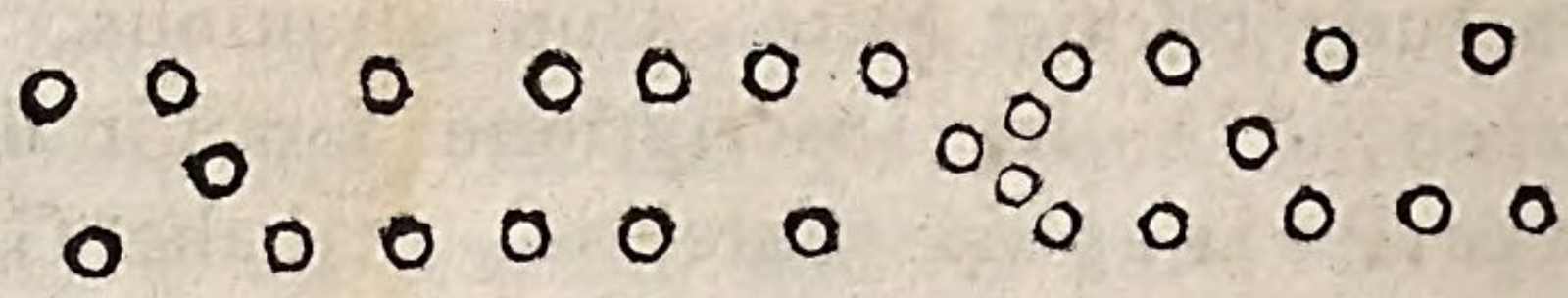
Peirescius, den Bagarre diese Punkte bemerken ließ, vermuthete, daß es Löcher zu Stiften wären, mit welchen man kleine metallene Buchstaben darin befestigt hätte. Cum aliquibus, sagt Stosch, **) in Inscriptione foraminulis, quae es Peirescii sententia, ut habet Gassendus in ejus vita, extantes ex metallo aliquo literas clavis retinebant. — Sed pace Peirescii, tanti viri, dixerim, et in aliis gemmis inscriptis, praesertim ejusdem Dioscoridis, Evodi et Eutychis, ac aliorum, foraminula illa, si attentius oculoque armato inspiciantur, invenire est; quamorbem putaverim, ad literas distribuendas, recto ac aecquo ordine aptandas, in uniuscujusque earum extremitate scalptores efformasse, atque ii, qui hoc artificium praetermisere, inaequales ac inelegantes, ut in pluribus aliis gemmis observatur, insculpserunt. — Stosch hat ohne Zweifel Recht. Ich will indeß doch die Stelle des Gassendus selbst anführen, weil ich eine Frage dabey zu thun habe, und die Vermuthung des Peirescius dessenungeachtet sinnreich, und bey andern ähnlichen Fällen, an größern Kunstwerken, besonders an Gebäuden anzuwenden ist:

---

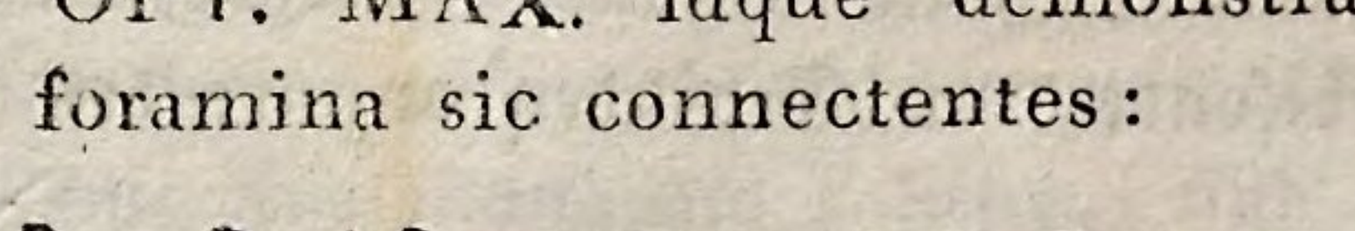
*) Gemmae antiquae caelatae Stoschii, p. 32. 34.

**) Ibid. p. 36.

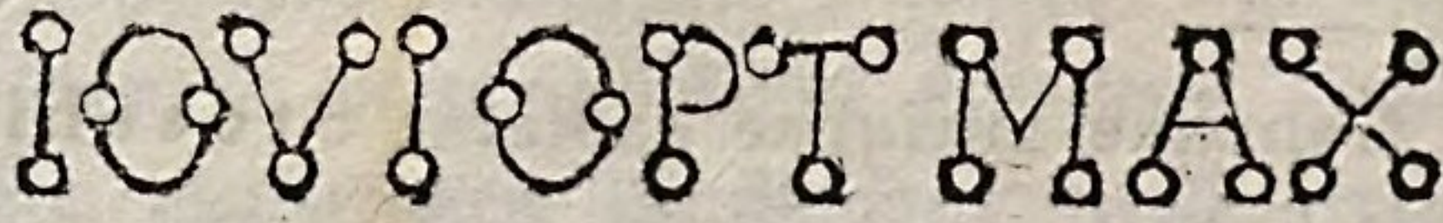
Quia vero inter cetera Bagarrius illi ostendit Amethystum perelegantem, in qua caelatus Solonis vultus, celebris illius Dioscoridis, Augusti caelatoris, manu; ideo cepit ansam edocendi ipsum, quidnam sibi vellent foraminula in Inscriptione, quam ostendit in ectypo, observata hac serie:



Edisseruit enim esse forulos, in quos fuissent inserti clavi continentes graecas ex metallo literas, quae caelatoris illius, seu *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ* exprimerent nomen: sed ordine retrogrado, ut proprium est caelaturarum ectyporumque. Id autem manifestum fecit, ubi depictis in alba charta, ut mox est factum, foraminulis, lineas interduxit, quae eas literas in hunc modum exprimerent:



Sic se interpretatum dixit foramina quaedam, quae visebantur Assisii in antiquo, nescio quo templo. Cum enim nemo dicere posset, ecquid illa significarent, divinavit ipse, inscriptionem esse, seu dedicationem factam JOVI OPT. MAX. idque demonstravit per lineas foramina sic connectentes:



Sic speravit se interpretaturum seriem quan-

dam foraminum Nemausensis Basilicae, quam Quadratam Demum appellant; ubi ectypum obtinuisset. *)

Meine Frage ist diese: Sind auf dem Steine des Dioskorides, von welchem die Rede ist, nur die blosen Punkte sichtbar? oder sind sie auch wirklich durch ihre gehörigen Linien mit einander verbunden? Aus der Erzählung des Gassendi sollte man das Erstere schließen; aus dem Stoschischen Kupfer aber erhellt das Letztere. Auf diesem sind die Buchstaben völlig ausgedrückt, und die Punkte hingegen gar nicht angegeben, wie sie es doch gleichwohl seyn sollten, und auf dem gleich darauf folgenden Steine, welcher den Merkur vorstellt, geschehen ist. Sind sie aber, diese Punkte, wirklich verbunden, so brauchte es Bagarris nicht erst vom Peirescius zu lernen, wie sie zu lesen waren. Peirescius konnte nur davon Gelegenheit genommen haben, seine Meynung über den Gebrauch derselben zu sagen. Allein bei einem eingeschnittenen Steine kann dieser Gebrauch gar nicht Statt finden; indem die Vertiefungen der Buchstaben auf solche Weise wieder eben gemacht, und ihr Abdruck verhindert würde. Ganz anders aber ist es bey größern Kunstwerken, besonders an Gebäuden, an welchen die Aufschrift aus großen metallenen Buchstaben bestand, die neben einander in der Mauer befestigt waren. Wo diese Buchstaben hernach weggerissen werden, da ist es möglich,

---

*) GASSEND. de Vita PEIRESCII. L. II. p. 90 ed. Quedlinb. 1706. 8.

sie aus den zurückgelassenen Löchern zu errathen; und das war es, worauf Peirescius bey dem alten Tempel zu Assisi glücklicher Weise fiel.

Sonst könnte man über die Stelle des Gassendi noch anmerken, daß er den Dioskorides nicht caelatorem, sondern scalptorem, hätte nennen sollen. Denn, es sey nun, daß man caelatura und scalptura entweder mit dem Quintilian*) nach den Materien, in welche beyde arbeiteten; oder, mit dem Aldus Manutius **) nach der Form unterscheide: so ist die Arbeit eines Dioskorides doch niemals caelatura. Nach dem Quintilian nicht, weil diese blos in Metallen, nicht aber in Holz und Steinen Statt findet; nach dem Manutius nicht, weil caelatura blos erhabene, getriebene, halbrunde Arbeit bezeichnet; vertiefte Arbeit aber, so wie ganz runde, allein der scalptura zukommt. Was man aus der Varronischen Ableitung des Wortes caelum von cavum ***) dagegen einwenden könnte, ist nichtig; denn die Bedeutung der Wörter muß nicht nach ihrer Ableitung, sondern nach ihrem Gebrauche, bestimmt werden.

Selbst die Stelle des Apulejus, ****) wo er von des Pyrgoteles Bildnissen Alexanders,

---

*) L. II. cap. ult.

**) de Quaesitis per epistolam, L. III. eg. 9. p. 5.

***) L. IV. de Lingua Latina, ex ed. Stephani, p. 5.

****) Floridor. L. I. p m. 10.

welche in Edelsteinen waren, caelamen, caelamine excludere, braucht, kann den Gassendi nicht entschuldigen. Denn aus der Folge sieht man, daß Apulejus nicht vertiefte, sondern erhabene Bildnisse meynt, indem er sie toreumata nennt. Dergleichen aber sind die Kunstwerke des Dioskorides nicht, und vielleicht waren es auch die Arbeiten des Pyrgoteles nicht. Denn es ist sehr wahrscheinlich, daß es Apulejus eben so wenig verstanden hat, als Gassendi, sich über solche Dinge gehörig und eigentlich auszudrücken.

Zusätze des Herausgebers.

Von den Lebensumständen des Dioskorides oder vielmehr Dioskurides, ist uns nichts weiter, als blos sein Zeitalter, bekannt. Wegen der beym Stosch vorkommenden geschnittenen Steine dieses Künstlers, bemerke ich nur, daß der eine Kopf des Augustus, Nr. 25, den Stosch für einen Amethyst angiebt, in einen Granat geschnitten ist, wie Mariette *) auf die Anzeige des Herrn v. Thoms, zu Leyden, erinnert, der diesen Stein mit den übrigen Gemmen und kleinen Statuen des Kardinals Massimi an sich gekauft hatte. Stosch machte die Beschreibungen nicht nach den Originalen, sondern nach Pasten; und hier täuschte ihn, in Ansehung des Materiellen der Steine, zuweilen sein Gedächtniß. Den Kopf des Mäcen wollte er in der Folge lieber für ein Bildniß des Cicero halten. **)

Daß dieser Künstler noch unter dem Tiber gelebt habe, schließt man aus einer Gemme, die Fulvius Ursinus ehedem besaß, worauf sich der Kopf des Augustus mit einer Strahlenkrone befindet, welches schon seine Apotheose vorauszusetzen scheint. Auch giebt es zwey Achaten mit dem Kopfe Tiber's selbst, einen zu Paris, und den andern zu Wien, welche man dem Dioskorides beyzulegen

*) Traité des Pierres gravées, T. I. p. 333.

**) E. Gori Mus. Florent. T. II. tab. XXXI. n. 2.

legen geneigt ist. Der Kopf des Kaligula hingegen, den der englische Maler Jenkins besaß, ist zwar mit dem Namen dieses Künstlers bezeichnet, aber wohl gewiß nicht von ihm. So ist auch die Vermuthung des Zanetti nicht wahrscheinlich, daß die Buchstaben *ΔIO* auf einer Gemme, welche einen der Titanen vorstellt, den Namen des Dioskorides andeuten sollten, weil die Manier von der seinigen ganz verschieden ist. *)

Die Buchstaben, mit welchen der Name des Dioskorides auf die ihm mit Grunde beyzulegenden Steine eingegraben ist, haben allerdings eine vorzügliche Regelmäßigkeit und Eleganz. Ueberhaupt aber waren dies Eigenschaften, welche die griechischen Steinschneider nicht leicht vernachläßigten. Auch Mariette bemerkt, daß die runden Punkte an den Enden der Striche dieser Buchstaben auf mehrern antiken Gemmen vorkommen, und mit zu den wahrscheinlichen Beweisen der Aechtheit gehören. Auch er gedenkt der Vermuthung des Peiresc, dessen Meynung er jedoch so versteht, daß jene Punkte bestimmt gewesen wären, kleine Golddrähte, die man der Gemme eingelegt, oder inkrustirt hätte, zu fassen und festzuhalten. Mariette tritt indeß so wenig, wie Stosch, dieser Meynung bey. Er sieht in diesen Punkten an den Enden der Buchstabenstriche nichts weiter, als was

*) Dactylioth. Zanett. Tab. XXXIII. Vergl. Winkelmann, Descr. des Pierres gravées du Cabinet du feu Bar. de Stosch, p. 339.

man, wie bekannt, auch an den Umschriften fast aller griechischen Münzen wahrnimmt; also blos Punkte, womit man sich die Stellung und Richtung der Buchstaben im Voraus andeutete, ehe man die Striche zog, die nun mehr Bestimmtheit und Gleichförmigkeit erhielten.

Lessing's hiebey aufgeworfene Frage setzt voraus, daß der Stein Nr. 27. beym Stosch der nämliche sey, von welchem in Gassendi's Leben des Peiresc die Rede ist. Und freylich scheint sich dies sowohl aus dem, was Stosch darüber sagt, als aus der Vergleichung des Mäcens beym Stosch, mit dem Kopfe desselben im Mariette, Th. II. Taf. 49, zu ergeben. Sowohl jener als dieser, oder vielmehr dieser Eine nämliche Stein, ist jetzt in der königlichen Sammlung zu Paris; und von dem, welchen Bagarris dem Peiresc zeigte, sagt Stosch gleichfalls: in Regium Cimelium migravit. Und doch nennt er diesen unmittelbar vorher nur similem imaginem; wenn dies anders nicht auf die eben vorher gedachten Köpfe gehen soll. Sind sie nun aber nur Ein Stein; dann fragt es sich freylich: woher kam es, daß Peiresc, wie die Stelle beym Gassendi ausdrücklich sagt, blos die Punkte oder Löcher für die Buchstaben sah; und daß jetzt der Name, der Abbildung beym Stosch und Mariette zufolge, völlig ausgeführt darauf befindlich, und von den Punkten keine Spur übrig ist? Vielleicht, daß Bagarris die Buchstaben vollendete und die Striche zwischen die Punkte, und mit in dieselben hinein zog. Daß sie auf dem Kupfer nicht anzudeuten sind, wäre

dann kein Wunder; zumal, da man dieſe Punkte, wie Stoſch bemerkt, gemeiniglich nur mit angeſtrengter Aufmerkſamkeit und mit bewaffneten Augen entdecken kann. An dem Merkur (Nr. 28) ſind ſie indeß ſehr auffallend ſichtbar.

Aber die Gemme beym Gaſſendi iſt ein Kopf des Solon; und die beym Stoſch und Mariette ein Kopf Mäcens! — Deſſen ungeachtet kann es Eine Gemme ſeyn, und iſt es auch höchſt wahrſcheinlich; denn was Bagarris und Peireſc für einen Solonskopf nahmen, wurde von ihnen und mehrern deshalb dafür genommen, weil es andere Gemmen mit eben dem Kopfe gab, welche die Beiſchrift ΣΟΛΩΝΟC hatten. Dieſe nahm man für Namensangabe des Kopfes, nicht des Künſtlers, des bekannten Steinſchneiders Solon, der ein Zeitgenoſſe des Dioskorides war und ſich gleichfalls zu Rom aufhielt. Stoſch ſetzt zu dieſer Berichtigung hinzu, daß der Irrthum durch den Herzog von Orleans zuerſt entdeckt ſey; und Baudelot hat ihn in einer eignen Abhandlung*) umſtändlich gerügt und widerlegt.

*) Réflexions sur le prétendu Solon, dont on trouve le nom sur quelques pierres gravées antiques. S. Hist. de l'Acad. des Inscr. T. II. p. 406. ed. d'Amst.

3.

Grottesken.

Pignorius *) leitet sie von der unförmlichen Zeichnungsart der Aegypter her, dergleichen auch auf der Isischen Tafel vorkommt:

Ex his imperitis delineationibus non male quorundam sententia apud Plinium confirmatur, linearem picturam Philoclis Aegyptii iventum esse; cum hisce convenire videatur, quod de infantia picturae narrat Aelianus, adeo indocte pictores tunc temporis penicillum tractasse, ut adscribere nomina rerum necesse haberent. Digna res utique, quam et Thebani pecunia mulctarent. Et hinc primum manasse censeo ego picturas illas, quas Vitruvius tantopere exagitat, quasque nostri in cryptis Romae inventas Grottesche appellarunt et avide arripuerunt,

Allein die Grottesken, welche Vitruvius so sehr tadelt,**) waren eine Erfindung der Maler seiner Zeit, und mehr das vorsetzliche Werk einer

*) Mensa Isiaca, p. 13. ed. Fris.

**) L. VII. c. 5.

ausschweifenden Einbildungskraft und eines übeln Geschmckas, als Nachahmung des ägyptischen Styls.

Ich wüßte auch nicht, was die Künstler zu Vitruvs Zeiten hätte bewegen können, den ägyptischen Styl nachzuahmen. Der ägyptische Aberglaube hatte damals noch keinen so allgemeinen Beyfall unter den Römern gefunden, daß die durch denselben eingeführten Figuren die Kunst hätten verderben können.

Zusatz des Herausgebers.

Da dieser Gegenstand schon so oft, und erst neuerlich in verschiedenen eigenen lesenswürdigen Schriften *) behandelt ist; so schränke ich mich hier nur auf ein paar Anmerkungen ein, die auf das Vorstehende nähere Beziehung haben.

Pignorius ist nicht der einzige, der die Manier dieser Verzierungsart aus dem herrschenden Styl der ägyptischen Kunstwerke, und der in denselben gewöhnlichen Mischung von Gegenständen aus allen drey Naturreichen, hergeleitet hat. Diese Vermuthung ist vor und nach ihm mehrmals vorgebracht worden. Einige sind sogar so weit gegangen, die so buntscheckige Zusammensetzung der Grotesken der Alten für geheimnißvolle ägyptische Bilderschrift zu nehmen.

So lange sich indeß kein ägyptisches Kunstwerk von ausgemachter früher und einländischer Entstehung aufweisen läßt, auf welchem diese Verzierungen vorkommen; **) so lange bleibt jene Mey-

---

*) Ueber die Arabeske, von Hrn. A. Riem in der Monatsschrift der Berl. Akademie der Künste, B. I. St. 6. u. f. — Von Arabesken, im Teutschen Merkur v. J. 1789. B. I. S. 120 ff. — Ueber den Gebrauch der Grotteskken und Arabesken; Leipz. 1790. 8. — Ueber die Grotteske; Einladungsblätter von J. D. Fiorillo; Gött. 1791. 8.

**) Sulzer, der die ägyptische Entstehung der Grotteske nicht unwahrscheinlich findet, setzt hin-

nung blos Vermuthung, und verträgt keine weitere Ausdehnung, als auf die Veranlassung der spätern römischen, vielleicht auch schon griechischen Künstler zu dieser Idee durch den öftern Anblick ägyptischer, besonders hieroglyphischer, Vorstellungen. Wäre das Alter und der einheimische ägyptische Ursprung der Isischen Tafel völlig ausgemacht; so würde der kleinere umherlaufende Rand derselben wenigstens ein Beweis scheinen können, daß Laubwerk mit Grotteskен untermengt, den ägyptischen Künstlern nicht fremd gewesen sey; aber doch nur in dem Falle, wenn man diese Köpfe für blose Verzierungen annehmen dürfte, welches sie doch nicht zu seyn scheinen.

Zwar scheint die Stelle beym Vitruv dawider zu seyn, wenn man mit L. annimmt, daß der darin geäußerte Tadel dieses Schriftstellers eine Gattung von Verzierungen treffe, die vor seiner Zeit sowohl in Zeichnungen, als Gemälden und andern Bildwerken, ganz fremd und unerhört war. Das scheint aber in Vitruv's Worten nicht zu liegen, und würde auch den wirklich vorhandenen frühern Spuren dieser Verzierungsart auf hetrurischen und griechisch-römischen Kunstwerken widersprechen. Sondern er eifert nur wider den Mißbrauch und die unbegrenzte Uebertreibung dieser Zierathen, die man aus Liebe zur Neuheit immer mehr ins Unnatürliche

---

zu, daß der, nicht sehr zuverlässige, Reisebeschreiber Lucas erwähne, er habe solche in alten ägyptischen Ruinen wirklich angetroffen. (Allg. Th. Art. Grotteske.)

spielte. Auch scheint er hauptsächlich die Eingriffe zu tadeln, welche man mit diesen Malereyen in das Gebiet und die Regeln der edeln und reinen Baukunst that, wie davon einige der herkulanischen Gemälde Beweise geben, auf welchen man Vorstellungen findet, die ganz mit den vom Vitruv gerügten Widersinnigkeiten übereinstimmen. *)

Unbekannt waren die Römer zu Vitruv's Zeiten mit der ägyptischen Kunst gewiß nicht; selbst der Isisdienst, und mehrere ägyptische Religionsgebräuche waren dort schon früher aufgenommen worden; und wenn das alles auch nicht wäre, so hätten doch die Römer diesen Geschmack zunächst von den Hetruriern, oder auf einem andern Wege, erhalten können.

---

*) S. hierüber Hrn. Fiorillo's angef. Abhandlung, S. 8.

---

4. Ueber

4.

Ueber die Mängel des antiquarischen Studiums.

Das Studium des Antiquars ist ein sehr armseliges Studium! Wie viel Ungewißheit, auch da, wo er nichts als Untrüglichkeit zu erblicken glaubt! Er sieht z. B. eine alte Statue, aus welcher er nicht weiß was er machen soll. Doch endlich entdeckt er eine Aufschrift darauf; und nunmehr scheint ihm nichts gewisser zu seyn, als daß die Statue wirklich das ist, was die Aufschrift von ihr besagt.

Als ob nicht auch die Alten aus Unwissenheit, aus Kinderey, und wer weiß aus was sonst noch für Ursachen, falsche Aufschriften hätten machen können! Nur ein paar Beyspiele hiervon.

Als P. Clodius das Haus des vertriebenen Cicero niederreißen, und den Platz der Göttin der Freyheit heiligen lassen; was sagt Cicero von dem daselbst aufgerichteten Bilde dieser Göttin?*)

„Eumne potissimum Libertas suo domo debuit pellere, qui nisi fuisset, in servorum potestatem civitas tota venisset? At unde inventa est ista Libertas? quaesivi enim

*) Or. pro domo sua, c. 43.

diligenter. Tanagraea quaedam meretrix fuisse dicitur. Ejus non longe a Tanagris simulacrum e marmore in sepulcro positum fuit. Hoc quidam homo nobilis, non alienus ab hoc religioso Libertatis, sacerdote, ad ornatum aedilitatis suae deportavit. Etenim cogitaret omnes superiores muneris splendore superare. Itaque omnia signa, tabulas, ornamentorum quod superfuit in fanis et communibus locis, tota e Graecia atque insulis omnibus, honoris populi Romani causa, sane frugaliter domum suam deportavit. Is posteaquam intellexit, posse se, interversa aedilitate, a L. Pisone consule praetorem renuntiari, si modo eadem prima litera competitorem habuisset aliquem: aedilitatem duobus in locis, partim in arca, partim in hortis suis collocavit: signum de busto meretricis ablatum isti dedit, quod esset signum magis istorum, quam publicae libertatis. Hanc deam quisquam violare audeat, imaginem meretricis, ornamentum sepulcri, a fure sublatum, a sacrilego collocatum?“

Was in Griechenland die Bildsäule einer Buhlerin war, ward in Rom eine Göttin der Freyheit.

Ich merke bey dieser Stelle noch an, daß Figrelius (de Statuis illustr. Romanor. c. 1. p. 2.) daraus erweisen will, daß die Wörter: signum, simulacrum und imago als gleichbe-

deutend gebraucht worden. Allein, es ist falsch. Signum ist zwar das allgemeine Wort; allein simulacrum und imago wird nur in so fern von dem signo gesagt, als dieses eine gewisse Person wirklich vorstellt, und nicht blos anzeigt; wie hier die tamagräische Buhlerin. Das Ikonische macht das signum zum simulacrum und zur imago; und diesen Unterschied hat Figrelius gar nicht angemerkt.

Ein zweytes Beyspiel dieser Art ist das Verfahren der Einwohner von Rhodus, wider welches Dio Chrysostomus in einer ganzen Rede geeifert hat. *)

---

*) Nämlich in der 31sten Rede, *Ροδιακος*. (Ed. Reisk. T. I. p. 565.) Aus Geiz, und weil sie der Statuen schon genug zu haben glaubten, begingen nämlich die Rhodiser die Unart, wenn sie Jemanden die Ehre einer Bildsäule bewilligten, keine neue setzen zu lassen, sondern von irgend einer alten die Inschrift wegzunehmen, und eine neue in deren Stelle zu setzen. Vergl. Figrelius l. c. p. 238 ss., wo auch mehrere Beyspiele dieser Art angeführt werden. Dergleichen geschah entweder mit Vorsatz, oder aus Unwissenheit. Mit Absicht, wie in dem eben gedachten Falle. So wurden auch zuweilen Namen berühmter Männer in die Stelle der Götternamen gesetzt, und umgekehrt. Auch veranlaßte die Schmeicheley zuweilen diese Vertauschung, wenn man z. B. die Bildsäulen der Kaiser mit Götternamen be-

zeichnete. Von der Unwissenheit, aus welcher Mumnius den Statuen falsche Inschriften geben ließ, werden von eben dem Dio Chrysostomus verschiedene Beyspiele angeführt. †) — Man sieht aus dem allem, wie unsicher die Angaben der, auf diese Weise oft umgeänderten, oft erst spät hinzugesetzten, Namen auf Bildsäulen, Hermen, Büsten und geschnittenen Steinen sind. Und möchte dies nur der einzige Umstand seyn, der das Studium des Alterthumsforschers schwankend und unsicher macht!

†) in Orat. Corinthiaca. c. 37.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lessing, Gotthold Ephraim,

Gotth. Ephr. Lessings sämmtliche Werke

Bd.: 4

Carlsruhe 1824

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.g.o.480(4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11721528-1